GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR: BD. DIE DEUTSCHE LITERATUR BIS...

Richard Moritz Meyer, Otto Pniower, Hugo Bieber





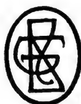
Geschichte der deutschen Literatur

von

Richard M. Meyer
Professor a. d. Universität Berlin †

Erster Band:

Die deutsche Literatur
bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts



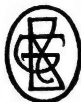
Zweite · durchgesehene Auflage
Erschienen Berlin 1920 bei Georg Bondi

Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts

von

Richard M. Meyer

Herausgegeben von Otto Pniower



5. bis 9. Tausend: Volksausgabe
Erschienen Berlin 1920 bei Georg Bondi

Dem Andenken meines lieben Sohnes Fritz

Cras ingens iterabimus aequor

Vorwort zur ersten Ausgabe

Mit wehmütigen Gefühlen übergebe ich hier das letzte Werk meines verstorbenen Freundes der Öffentlichkeit.

Es lag für ihn, dessen wissenschaftliches Streben der gesamten deutschen Philologie und noch einigen Bezirken darüber hinaus galt, nahe, seiner vor sechzehn Jahren zum ersten Male erschienenen „Deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts" eine Darstellung der früheren Perioden folgen zu lassen. Die seitdem verflossene Zeitspanne ist dem späteren Buch — das darf der Herausgeber wohl aussprechen — zu gute gekommen.

Der Begriff der Individualität war Ausgangspunkt der Studien Meyers und bildete ihren Kern. Das machte sich auch bei dem älteren Werke insofern geltend, als er darin hauptsächlich die Individuen als Träger der Entwicklung vorführte. Ihm gegenüber bezeichnet das vorliegende sichtlich einen Fortschritt. In viel höherem Maße als dort ist Meyer hier bemüht, neben der Charakteristik der Persönlichkeiten, die immer der Nerv einer Literaturgeschichte bleiben wird, die Gesamtentwicklung im Auge zu behalten und die literarischen Schöpfungen weniger isoliert, sondern mehr in Verbindung mit der Zeitströmung zu betrachten. Die innere Chronologie, sagt er an einer Stelle des vorliegenden Buches, die Chronologie der stilistischen, metrischen, kulturellen Art ist uns wichtiger als die äußere. So sind ihm eindrucksvolle Übersichten einzelner Perioden, wie des Minnedienstes, des siebzehnten Jahrhunderts, der Aufklärung, der Romantik gelungen. Durch die Vielseitigkeit seines Wissens, seine erstaunliche Belesenheit, die Weite des Blickes, dem Zeiten und Völker keine Grenzen setzten, den entwickelten Sinn für das Typische war er dazu besonders befähigt. Auch die ihm eigentümliche Begabung, Probleme zu wittern und fruchtbare Gesichtspunkte zu finden, kam ihm dabei zu statten.

Über die Herausgabe ist nur weniges zu sagen. Ich fand ein bis auf eine fehlende Seite, die leicht zu ergänzen war, lückenloses Manuskript vor, das bis zur Lebensskizze E. Th. A. Hoffmanns (S. 629) reichte. Dessen Hauptwerke hatte der Verfasser noch aufgezählt, da entsank ihm die Feder. Auf den Wunsch des Verlegers habe ich selbst, damit die jüngere Romantik einigermaßen abgeschlossen werde, die Charakteristiken Hoffmanns, Heinrich v. Kleists, Fouqués und Eichendorffs hinzugefügt.

Am Text habe ich nichts Wesentliches geändert. Nur wo offenbare Irrtümer oder geringfügige stilistische Flüchtigkeiten, die der Verfasser selbst für den Druck verbessert hätte, vorlagen, hielt ich mich für verpflichtet einzugreifen. Die Darstellung, die mit ihrem vielfach rhetorischen Vortrag — die Ausführungen erscheinen zuweilen mehr gesprochen als geschrieben — auf den Dozenten weist, ließ ich unberührt. Bei der Drucklegung durfte ich mich des Beistandes meines Freundes Dr. Bondi erfreuen. Er übernahm nicht nur freundlichst eine Korrektur, sondern war mir noch sonst, besonders bei der Auffindung von Zitaten, behilflich. Die auch den vier Augen entgangenen Fehler möge man mit den keineswegs geringen Schwierigkeiten entschuldigen, die mit der Herausgabe des posthumen Werkes verbunden waren.

Theodor Gomperz stellte einmal als Ideal philologisch-historischer Forschung auf: sich unter Menschen aller Epochen wie unter Zeitgenossen zu bewegen. Das war auch das Ziel des zu früh Verstorbenen. Die folgenden Blätter beweisen es.

Berlin, den 21. Juli 1916 Otto Pniower

Inhalt

Bildnisse

Einleitung

Wollen wir versuchen eine Geschichte der deutschen Literatur zu geben, und also nicht eine Darstellung ihrer Dichter und Werke, sondern eine solche der Gesamtentwicklung selbst, so müssen wir uns zuerst darüber klar werden, was eine Literatur sei, und was insbesondere „die deutsche Literatur". Denn sie muß doch eben etwas anderes sein, als einfach die Gesamtheit der von deutschen Dichtern (bekannten oder namenlosen!) verfaßten Werke. Und das ist sie auch wirklich.

Der Begriff der „Literatur" — nicht das Wort! — ist aus der Antike übernommen. Wir verstehen darunter eine Gesamtheit von kunstmäßigen Anwendungen der Sprache, die drei Bedingungen erfüllt: alle zu ihr gehörigen Werke müssen durch ein gemeinsames Merkmal von allen anderen Anwendungen der Sprache unterschieden sein; das Ganze muß eine gewisse Vollständigkeit besitzen, und das Ganze muß als solches mit den entsprechenden „Literaturen" anderer Völker gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. — Man verzeihe die scheinbare Pedanterie dieser Erklärungen; es wird sich herausstellen, daß kein Wort in ihnen für unsere Auffassung entbehrlich ist.

Wir gehen deshalb kurz noch ein wenig näher auf diese Erklärungen ein.

Eine Literatur besteht aus kunstmäßigen Anwendungen der Sprache, und deshalb ist sie von der geschichtlichen Entwicklung der Sprache mitbedingt. Aber nicht alle kunstmäßigen Anwendungen der Rede gehören zu ihr: nur die, die bestimmt sind, den Augenblick ihrer Entstehung zu überdauern. Eine witzige Antwort, eine wirksame Rede, ein improvisiertes Gedicht können in die Literatur eingehen, sobald die Überlieferung sich ihrer bemächtigt; was aber lediglich im Augenblick wirken kann, sei es sonst noch so kunstmäßig, gehört nicht zur Literatur. Sie ist die Gesamtheit derjenigen sprachlichen Kunstwerke, die nach Form und Inhalt eine längere Dauer, wo möglich eine Unsterblichkeit beanspruchen.

Die Literatur ist aber noch nicht da, wenn ein paar Werke dieser Art sich zusammenfinden sollten. Vielmehr zeichnet sie sich durch eine gewisse Vollständigkeit der literarischen Gattungen, der menschlichen Temperamente, der poetischen Motive aus; selbst eine „kleine" Literatur bietet den Eindruck einer verkleinerten Wiederholung der in der Weltliteratur überhaupt vorhandenen literarischen Möglichkeiten. Mag eine Literatur von weitem noch so einheitlich scheinen — in der Nähe betrachtet gibt es doch auch in der

attischen Literatur Dilettanten, oder in der französischen rein volkstümliche Dichtungen, oder in der deutschen Poesien, die mit völligem Verzicht auf Inhalt lediglich ein leeres Formenspiel sind.

Endlich drittens: keine Literatur steht allein. Es gibt von allem Anfang an etwas, das man den Keim einer erst spät, fast erst in unseren Tagen entwickelten Weltliteratur nennen könnte: eine (wenn auch begrenzte) Ähnlichkeit der Stimmungen, der Technik, der Poeten in bestimmten Epochen; und vor allem, schon durch die beiden ersten Bedingungen gewährleistet, eine verhältnismäßig große Übereinstimmung der Literaturen als solcher. Wie jeder „Staat" mit jedem „Staat", jede „Religion" mit jeder „Religion" begriffsmäßig Beziehungen hat, zu denen bei der leisesten historischen oder geographischen Berührung noch weitere inhaltliche und formelle Beziehungen kommen, so steht jede „Literatur" mit allen ihren Geschwistern in verwandtschaftlichen Beziehungen, und keine Literatur der Welt mit so vielen in historischen wie die deutsche!

Denn wie haben wir weiter „die deutsche Literatur" zu erklären?

Das scheint ungemein einfach: als diejenige Literatur, die in deutscher Sprache geschrieben ist. Aber es fragt sich, ob wir bei dieser so einfachen Definition wirklich stehen bleiben dürfen. Nicht bloß deshalb, weil ihre Anfänge in eine Zeit zurückreichen, in der es eine „deutsche Sprache" noch nicht gab; sondern noch aus einer viel wichtigeren Ursache. Wir glauben nämlich einer jeden Nationalliteratur, wie eben auch einer jeden Nation, einen eigenen Charakter zuschreiben zu können, der nicht in jeder Einzelheit nachzuweisen doch alles durchdringt und zeichnet. Jener Tatsache, daß eine jede Literatur in sich eine vollständige Musterkarte aller literarischen Möglichkeiten darstellt, widerspricht das keineswegs; vielmehr meinen wir eben, daß die Mannigfaltigkeit der Gattungen, Temperamente, Motive nur eine um so größere Gelegenheit für den Nationalcharakter bietet, überall sich zu bekunden. Gewiß „liegt" einem jeden Volk eine bestimmte Art sich zu bekunden mehr als andere: wo der Slawe elegische Lieder singt, wo der Franzose geistreiche Beobachtungen verknüpft, wo der Italiener musikalische Wortkunst übt, da scheinen sie ganz besonders national. Und so versteht es sich ja von selbst, daß innerhalb einer jeden Literatur der nationale Charakter in ungleichem Maße zum Ausdruck kommt. Wir haben die Empfindung, als könnten Eichendorffs Gedichte oder Arndts Flugschriften oder Kleists Dramen unmöglich in einem anderen Lande entstanden sein; aber

wie vieles von Clemens Brentano oder Johannes Müller oder gar von Kotzebue könnte aus dem Italienischen, Lateinischen, Französischen übersetzt sein! — Trotzdem aber: zu den Kennzeichen einer Literatur scheint eine gewisse Einheitlichkeit zu gehören, ein unmerklicher Hauch der nationalen Seele, der in der Anschauungsweise noch mehr als im Ausdruck, in dem was als selbstverständlich vorausgesetzt wird noch mehr als in dem was als neu betont wird zu spüren ist, und den schließlich selbst Dichter von stark abgeschwächter Nationalität nicht verleugnen werden. — Friedrich der Große nicht, wenn er französisch dichtet und Jakob Balde nicht in lateinischer Poesie.

Wir geben das zu und haben doch diese Einheitlichkeit (über deren Grenzen wir nicht erst noch eigens zu reden brauchen!) nicht als viertes Merkmal einer „Literatur“ aufgenommen! Weshalb? Weil es sich damit gerade bei unserer Literatur so wunderlich verhält.

Das versteht sich ja wohl von selbst, daß eine Entwicklung von mehr als einem Jahrtausend starke Veränderungen zeitigen muß. Oft schon ist auf die Analogie im Leben des einzelnen Dichters hingewiesen worden: der Dichter des „Götz von Berlichingen“ — wer würde ihn für den der „Pandora“ halten, ständen nicht (von äußeren Zeugnissen abgesehen!) „Iphigenie“ und „Faust“ dazwischen? Und so ist auch in den traditionstreuesten Literaturen von Rabelais bis Mérimée oder von Chaucer bis Meredith ein Weg, der den Abstand der Endpunkte begreiflich macht. Denn die Völker selbst, wie die einzelnen Menschen, gehen durch vielerlei seelische Erfahrungen hindurch und die naive Glaubensfreude frühmittelalterlicher Dichtungen wird man auch von dem gläubigsten Autor des heutigen Spanien nicht erwarten dürfen.

Aber was sich bei den Deutschen zeigt, geht über solche typischen Erscheinungen der Völkerpsychologie weit hinaus. Die Stetigkeit, die bei andern Nationen über alle Entwicklung fort doch einen gleichbleibenden Kern bewahrt, ist oder scheint hier völlig durchbrochen. Der Deutsche vor und nach der Reformationszeit — dies Wort im weitesten Umfang genommen, so daß es die staatliche und soziale Umwälzung neben der religiösen einbegreift — ist ein anderer; und hat eine andere Literatur. Das Gleiche werden wir aber auch, und hier nicht von den Deutschen allein! von den Folgen des ersten großen Reformationszeitalters zu sagen haben: auch die Christianisierung der Germanen schuf fast eine neue Nationalität, und schuf wirklich eine neue Literatur. Und wenn wir unsere vorherige Erklärung verbessernd nun sagen, die deutsche Literatur ist diejenige, die im deutschen Geiste geschrieben ist —

so werden wir hinzusetzen müssen: der aber hat sich zweimal fast von Grund auf umgestaltet!

Ich glaube: es ist nicht anders. Daß wesentliche Elemente des deutschen Wesens unberührt sich erhielten, von Ariovist bis auf Bismarck, das zu leugnen liegt uns fern. Aber daneben haben andere sich dergestalt verändert, daß eine neue Literatur schlechtweg nötig wurde. Genialität, hat man gesagt, ist Entwicklungsfähigkeit; und eben deshalb dürfen die Deutschen neben die Hellenen und die Italiener als das dritte große Genie unter den Nationen treten. Sie vermochten es, sich fast bis zur Umkehr ihres früheren Wesens zu entwickeln, wie der Mönch Luther oder der Revolutionär Goethe oder der „kleindeutsche" Bismarck. Aus dem stolzen Demokraten, der auch in dem Fürsten nur seinen höheren Genossen sieht, wird nach 1600 das unerreichte Muster sozialer Subordination; aber gleichzeitig entsteht in den bis dahin innerlich am engsten gebundenen Seelen die größte Freiheit der Individualität, die irgendein Volk zur Reife gebracht hat. Ist ja doch auch keines indogermanischen Volkes Sprache durch so umstürzende Neuerungen hindurchgegangen wie die unserige; und die gewaltige Umschulung der Reformation ist ja doch auch so gut wie ganz auf germanische Nationen eingeschränkt geblieben.

Und ich gestehe es deshalb als eine literarische Grundüberzeugung, die sich mit den Jahren immer mehr gefestigt hat: nicht von einer deutschen Literatur sollte man eigentlich sprechen, sondern von dreien, die übereinandergelagert liegen wie Altertum, Mittelalter und Neuzeit, doch ohne sich etwa mit deren zeitlichen Grenzen zu decken. Zweimal im Verlauf der Geschichte hatten die Deutschen sich tatsächlich von Grund auf eine neue Literatur zu schaffen. Das erstemal geschah es, als nach der Überwindung der altgermanischen Tradition durch das unwiderstehliche Bündnis von Christentum und Antike so gut wie alle Brücken von der Vergangenheit in die Zukunft abgebrochen schienen. In der althochdeutschen Zeit lernt die Nation sich der neuen Inhalte und Formen bemächtigen; in der frühmittelhochdeutschen sucht sie stürmisch und unreif sie anzuwenden; in der mittelhochdeutschen besitzt sie eine große und einheitliche Literatur, deren Größe sie nicht in jedem Punkte, deren Einheitlichkeit sie überhaupt nicht wieder gewonnen hat. Denn rasch tritt ein Verfall ein, der zu völliger Zerstörung führt; im fünfzehnten Jahrhundert gibt es eigentlich eine deutsche Literatur überhaupt nicht — wenigstens nicht bei strenger Anwendung unserer Kennzeichen.

Und so muß zum zweitenmal eine deutsche Literatur, es ist nicht zu viel gesagt, neu geschaffen werden. — In manchem Sinne war es eine leichtere, in vielfacher Hinsicht eine schwerere Aufgabe als das erstemal — beides, weil nicht so völlig aus dem Nichts zu schaffen war (oder doch aus einem Zustand, der überall fast völlige Neuerung forderte), sondern weil vieles stehen geblieben war, an das man zuweilen anknüpfen konnte, und an das man noch häufiger schmerzlich anstieß. Das sechzehnte Jahrhundert, unter allen Zeiträumen deutscher Sprache und Literatur das am meisten mündliche, schafft eine neue Prosa und einen neuen Gesang; an Drama und Roman arbeiten mühselig das siebzehnte und anfangs auch noch das achtzehnte Jahrhundert, aber erst als auf kluge Organisatoren wie Opitz und Gottsched (und, genialer aber einseitiger, Luther selbst!) endlich die produktiven Genies gefolgt sind, haben wir wirklich wieder im vollen Sinne, was wir lange nur zum Schein gehabt hatten: eine ganze und dazu eine große deutsche Literatur. Sie ist uns in einem Jahrhundert glücklicherweise nicht verloren gegangen; doch aber erinnert in der Stufenfolge der Romantiker, der Jungdeutschen, der revolutionären Genies wie Friedrich Hebbel und Richard Wagner manches an die Art, wie die Deutschen schon zweimal sich eine neue Literatur schufen.

Glorreicher und zugleich schmerzlicher Vorrang vor allen anderen Völkern, die mit strengerer Festigkeit der Tradition ihre ganze Literatur zur Einheit formten! Von der politischen Geschichte hat Platen geurteilt:

> Wahre Geschichte, bedeutend und groß, voll strenger Entwicklung,
> Hatten die Römer allein unter den Völkern der Welt.

Wohl; aber Literaturgeschichte in solchem Stil, voll strenger Entwicklung, haben Franzosen und Engländer gehabt; wir nicht — oder wir zu dreien Malen.

Auf dieser Anschauung versuche ich meine Darstellung vom Entwicklungsgang der deutschen Literatur aufzubauen. Weder dem strahlenden elften noch dem lahmen siebzehnten Jahrhundert kann man gerecht werden, wenn man sie nicht als Vorbereitungsepochen auffaßt; die Übersetzertätigkeit der Mönche in St. Gallen hat Ähnliches, wenn auch in viel kleinerem Maßstabe zu bedeuten wie Jahrhunderte früher die des Ulfilas, Jahrhunderte später die Luthers; und die Akademie Karls des Großen ist mit den Sprachgesellschaften aus der Zeit des großen Krieges nicht bloß wegen des Zusammenwirkens von Fürsten, Dichtern und Gelehrten zu vergleichen. Eine neue

Sprache, eine neue Anschauungsform, eine neue Technik, ein neuer Begriff des Dichters war jedesmal zu schaffen; weniger als irgendwo sonst fällt in der Dichtung — wie uns die unhistorischen Nervenpriester glauben machen wollen — der Meister vom Himmel. Und so fällt ein Strahl vom Glanz der Blütezeiten auch auf die armen Perioden der dienenden Vorbereitung. Ezzos Gesang klingt den mittelhochdeutschen Andachtsliedern vor; und die drei größten Hervorbringungen der deutschen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts heißen: Lessings Nathan, Goethes Faust und Schillers Wallenstein!

Erstes Kapitel: Germanische Zeit

Die Frage nach der Entstehung der deutschen Literatur ist von derjenigen nach der Entstehung der deutschen Nationalität nicht zu trennen, beide aber nicht von den ebenso verbundenen Problemen der Entstehung des Germanentums und seiner Literatur.

Ob die Germanen in anthropologischer Hinsicht eine Einheit bilden oder nicht — in historischer Hinsicht ist die germanische Nationalität eine gewordene und sogar eine verhältnismäßig junge. Ob die Vorfahren der späteren Germanen gemeinsame, unterscheidende Kennzeichen schon besaßen, als sie noch mit den übrigen Indogermanen eine einheitliche Sprach- und Kulturgenossenschaft bildeten, das können wir nicht wissen und auch die archäologischen Tatsachen werden es schwerlich erhärten. Aber wahrscheinlich ist es allerdings, daß irgendwie eine Gemeinsamkeit schon vorhanden war, ehe eine Reihe von sprachlichen Neuerungen einschneidendster Art diese Stämme zu einer neuen Sprach- und Kulturgenossenschaft zusammenschmiedeten. Etwa vom vierten vorchristlichen Jahrhundert an wird der vorgermanische Urdialekt, den wir voraussetzen, durch diese Neuerungen zu der urgermanischen Sprache, die wir kennen. Die Lautverschiebung und das Akzentgesetz schaffen einen völlig neuen Sprachtypus. Nicht daß sie an sich unerhört waren — eine jede hierher gehörige Erscheinung hat im sprachlichen Leben anderer Indogermanen, nicht bloß geographisch benachbarter, Parallelen; alle können sie noch während des eigentlichen Zusammenlebens aus dialektischen Ansätzen entstanden sein, die den Vorgermanen mit Italikern oder Kelten oder Slawen gemein waren. Aber die ungeheuere Energie, mit der diese Ansätze durchgeführt werden, bildet eine Sprache, die nicht bloß dem Dünkel der Griechen oder Römer als barbarisch erscheinen mußte. Sie hat Konsonantenhäufungen und -gruppierungen, besonders auch im Anlaut der Worte, die anderen Indogermanen so schwer fallen mußten, wie uns heute gewisse polnische oder walisische Wortanfänge; sie hat eine ganze Reihe verbreiteter Laute verbannt und solche eingeführt, die bis dahin kaum gehört worden waren; sie hat Lieblingslaute, wie das t, deren charakteristische Häufigkeit schon früh auffallen mußte, verschoben. Wichtiger aber noch als diese lautlichen Änderungen sind die in der Stellung des Hochtons. Der indogermanische Akzent ist „frei“: ein und dasselbe Wort kann ihn in bestimmten Fällen auf der ersten Silbe tragen, in anderen auf einer späteren;

zu dem griechischen Wort „Mutter" lautet der Vokativ méter, aber der Genetiv metrós... Das Germanische heftet dagegen, im Widerspruch mit seinen Geschwistern, den Hochton ein für allemal auf die erste Silbe (denn wenn in Zusammensetzungen wie erschlagen die zweite betont wird, ist die erste eben nur als ein tonloser Vorschlag empfunden worden).

Die Wirkung ist ungeheuer. Indem die urgermanische Sprache und ihr folgend das Indische oder Griechische dem Akzent seine Beweglichkeit gönnt, schaffen sie eine gewisse Gleichberechtigung der Silben — im Germanischen waren die Endsilben sicherer Verkümmerung bestimmt. Volle Vokale erloschen in dem stumpfen e, dessen Überhäufigkeit schon Friedrich den Großen zur Verzweiflung brachte, obwohl er gar nicht wußte, daß singen einst ein a und salben gar ein langes o in der Endung besessen hatte. Oder die Endsilben schwinden ganz und eine Form, die im Gotischen mahtîgamma lauten mußte, würde unter uns mächt'gem lauten. — Aber noch wichtiger als die klanglichen sind die syntaktischen und stilistischen Folgen. Das Indogermanische regulierte die Akzentuierung nach der Stellung des Wortes im Satzganzen: der Satz herrschte, das Wort diente. Das Germanische macht das einzelne Wort reichsunmittelbar; das Wort herrscht, und der Satz dient. Das Griechische, das Indische sind Satzsprachen; das Germanische allein ist völlig, was das Latein nur annähernd ist: eine Wortsprache. Wie der griechische Satzbau, so ist auch der griechische Versbau analytisch: ein vorschwebendes Ganzes wird in seine Teile zerlegt; der deutsche ist synthetisch, die Glieder treten zu einer Genossenschaft zusammen. Wo andere Umstände diese Eigenheit forderten, wird die germanische Poesie geradezu ein Mosaik zusammengesetzter Worte: so in der altnordischen Skaldendichtung, aber auch in der galanten Poesie des siebzehnten Jahrhunderts; wie denn auch in den Lehrbüchern der Poesie hier wie dort das Wort alles bedeutet, die Wortfügung nichts. Aber selbst in glücklicheren Perioden ist die germanische Dichtung fast stets in Gefahr, über den Elementen das Ganze zu vergessen und ein trauriges Abbild der „teutschen Libertät" kleiner und kleinster Fürsten zum Schaden der Reichseinheit syntaktisch und metrisch abzuspiegeln. Völlig hat nur die Epoche des Minnesangs zwischen Wort und Satz den Ausgleich gefunden, der etwa der italienischen Dichtung selbstverständlich war; während die freien Rhythmen Klopstocks, Goethes, Heines bezeugen, daß zwischen unseren allzu sehr auf die Vorherrschaft des Wortes gebauten Versen und der starken Bewegung lyrischer Stimmungen ein Widerspruch

empfunden wurde. Italienische Strophenformen wie Sonett und Stanze sind einheitlich und abgeschlossen; deutsche Strophen führen meist in dem eigentlich aller Strophik zuwiderlaufenden gleichen Bau ihrer Hälften (während die Strophe einen Abschluß auch in metrischer Hinsicht fordert!) die Gleichberechtigung der Teile fort. Wobei wieder die mittelhochdeutsche Zeit ausgenommen ist; die denn nicht bloß zufällig in ihrem unerreichten Strophenbau sich wiederholt der idealsten aller Strophenformen, der des Sonetts, nähert.

So war mit dem Akzentgesetz eine unüberwindliche Eigenheit der Sprache, des Stils, der poetischen Form gegeben. Das metrische Bindemittel, das zugleich erwuchs: der auf die Anfangssilben geheftete Stabreim, konnte beseitigt werden — jene anderen Folgen nicht, nur daß freilich glücklicherweise oft genug die Meister aus der Not mehr als eine Tugend zu machen verstanden.

Sobald diese einschneidenden Sprachneuerungen durchgeführt waren, gab es eine germanische Ursprache, die unzweifelhaft zum stärksten Bande wurde, die germanischen Stämme auch wirklich zu einer Einheit zusammenzuschweißen. Aber völlig erreicht, dürfen wir vermuten, wurde diese Einheit erst durch den Gemeinbesitz idealer Güter: einer Mythologie, die bei starken, sehr starken örtlichen Verschiedenheiten doch überwiegende Übereinstimmungen zeigte (vor allem in der Verehrung des neuen, reingermanischen Gottes Wodan) — und — zwar noch nicht einer Literatur, aber doch ihrer Grundlagen.

Unzweifelhaft haben zwar die Germanen einen umfänglichen Grundstock an Poesie aus dem Gesamtbesitz der Indogermanen ererbt — selbst wenn man von der gefährlichen, durch Herders Lehrer Hamann und durch Herder selbst verbreiteten romantischen Anschauung absieht, die alle starke ursprüngliche Empfindung des Primitiven und ihren kräftigen unmittelbaren Ausdruck ohne weiteres schon als „poetisch" behandelt. Aber auch in strengerem Sinn haben gewiß schon die ungetrennten Indogermanen Poesie besessen, d. h. kunstmäßige Anwendung der Sprache mit der Tendenz auf eine rhythmisch geordnete Wiederkehr der Höhepunkte und der Pausen und mit dem Bedürfnis geschmückter Rede — denn mehr als diese beiden Bedingungen dürfen wir noch nicht ansetzen. Und eine kunstmäßige Anwendung der Sprache ohne Rhythmisierung und mit geringerer Ausschmückung, eine wirkliche Prosa, war bei den allezeit redefreudigen „Wilden" für Volksversamm-

lung und Vorträge am Hofe des Königs vielleicht schon weiter ausgebildet worden. Daß solche Ansätze vorhanden waren, beweist schon die Übereinstimmung der ältesten Terminologie, die das Kunsthandwerk an der Sprache, das „Schmieden" und „Weben" der Worte gut kennt; beweist auch schon früh das Auftauchen merkwürdiger Sagen über den Ursprung der Poesie, über Erfinder sogar einzelner Gattungen wie Orpheus und Linos bei den Hellenen, Bragi bei den Norwegern. Die kunstvolle Behandlung der Sprache also existierte nicht bloß — sie wurde auch deutlich als Kunstübung empfunden. Durchaus muß dies beachtet werden: daß die älteste Dichtung nicht „Volksdichtung" ist, sondern „Kunstdichtung" oder bewußte Kunstübung einzelner, die überlieferte Regeln an überlieferten Stoff wenden; denn moderne Vorstellungen von Individualität, Originalität, geistigem Eigentum muß man freilich zu Hause lassen. Die Prosa mag volkstümlich heißen: Jeder aus der Gemeinde mag zu ihr reden; aber zu den Göttern spricht vorerst nur der Berufene. Und vorläufig ist diese älteste „Poesie" vorzugsweise geistlicher Natur: Gebete, Kultformeln, Zaubersprüche erhalten zuerst die für alle indogermanische Poesie grundlegende Eigenschaft des festen Zeitmaßes; die Sprichwörter, die sich anschließen, sind auch eine Art niederer Zaubersprüche. Die „private Lyrik" aber, insbesondere das Liebeslied und das Schmählied, sind zwar (viele bestreiten es allerdings) wahrscheinlich gleichfalls uralt — aber sie werden als etwas ganz anderes angesehen, wie noch heute vom Volke: anachronistisch könnte man sagen: sie werden nicht zur Literatur gerechnet. Deshalb gehen sie in die Tradition nicht ein, als diese durch Aufzeichnungen und mnemotechnische Hilfsmittel (Aufzählungen, symmetrischen Aufbau, Reim u. a.) die bloß mündliche Überlieferung in eine neue, ungleich festere Form überführt. Etwa wie in unseren Gesetzbüchern von Staat und Gottesdienst und Familie die Rede ist, aber nicht von Liebe, Haß und Neid.

Diese Anfänge der Poesie und der Prosa also dürfen wir als Erbteil des neuen Germanenvolks voraussetzen. Aber es ist hier wiederum in der Literatur wie in der Mythologie. Was wir jetzt „niedere Mythologie" nennen, der Glauben an formlose oder gestaltwechselnde (was dasselbe ist) Mächte, Dämonen, Ungeheuer — das ist der ganzen Welt eigen, und ein Wassermann vom Kongo mag sich von einem am Peneios höchstens durch die Farbe unterscheiden. Das Nationale beginnt überall erst mit der Menschengestaltung. Erst die Götter sind für ihre Völker charakteristisch; denn sie erst sind men-

schenähnlich. Zeus kann nur ein Hellene sein, und Indra nur ein Inder, und Wodan nur ein Germane. Und deshalb sagen wir, daß erst die Gesamtheit der Germanen sich im Gesamtbesitz dieser idealen Güter befindet: einer Mythologie und der Grundlagen einer Literatur.

Eine Literatur aber, das schien uns wesentlich, braucht eine gewisse Vollständigkeit der Töne. Die älteste Poesie, für die Müllenhoff den glücklichen Ausdruck „chorische Poesie" geprägt hat, ist wirklich volkstümlich: in der erregten Stimmung eines bedeutenden Moments und unter der Anteilnahme der ganzen Gemeinde brechen Laute der Freude, der Klage, des Zorns, der Bitte hervor, orkanartig, formlos, fast animalisch von dem ganzen Chor hervorgestoßen, und von jedem beliebigen einzelnen, der sich dazu gedrungen fühlt, in hastigen Berichtworten über den Tod des Häuptlings, über den großen Sieg, über die Hoffnung auf Errettung aus der Pest nur gleichsam interpretiert. In dieser chorischen Poesie mögen schon alle Stimmungen wohnen — die Gattungen aber liegen noch ungetrennt im Chaos, so daß es eine müßige Frage ist, ob Epos oder Lyrik oder gar Drama am Anfang der Poesie stehe. Deshalb dürfen wir in dieser Epoche, dürfen wir auch in der beginnenden kunstmäßigen Lyrik noch nicht einmal von Grundlagen der Literatur sprechen. Die erschafft das Volk, indem es durch die Bildung großer Gestalten, durch die Überlieferung großer Taten, durch die Symbolisierung großer Anschauungen das Fundament schafft für Epos und Drama; die erschafft das Volk durch den Aufbau der beiden großen Schatzkammern: Mythologie und Heldensage.

Die germanische Heldensage bedeutet den wirklichen Beginn einer germanischen Literatur; denn auch die literarisch bedeutende Formung der Mythologie scheint von ihr mitbedingt. Was beides übrigens genau so für die Hellenen zu gelten scheint.

Auch die Heldensage muß wie die Literatur nach ihrem Gesamtcharakter beurteilt werden und nicht nach den Einzelheiten. Es genügt nicht zu sagen, daß sie in gesteigertem Stil die merkwürdigen Taten berühmter Helden erzählt. Vielmehr sind noch zwei andere Punkte wesentlich. Erstens: auch die Heldensage besitzt eine gewisse Einheitlichkeit — nicht nur im Stil, sondern auch im Inhalt; alle ihre Einzelsagen befinden sich in idealer Gleichzeitigkeit, und alle ihre Figuren stehen in geistiger Verwandtschaft. Ob auch ihre historische Grundlage um Jahrhunderte auseinander liegen mag — die Dietrichsage und die Siegfriedsage oder die Hildensage sind gleichsam nur verschie-

dene Häuser auf derselben Hochebene, aus deren jedem der Bewohner ohne weiteres in das andere treten kann. Es ist nur der letzte Ausdruck dieser inneren Beziehungen, wenn zuletzt überall die Heldensage sich in einem „zyklischen Gedicht“ verdichtet, das alle Helden zusammenbringt wie das Gedicht vom Wartburgkrieg die verschiedensten Sänger; oder wenn schon früher berühmte Helden als Vater und Sohn, oder Lehrer und Zögling, oder Nebenbuhler in engere Fühlung gebracht werden. — Und zweitens: der Gesamtcharakter dieser in sich geschlossenen Welt wird als ein historischer empfunden. Das heißt wieder zweierlei: als ein wirklicher, und als ein von der Gegenwart verschiedener. Und zwar ist unweigerlich dies das Urteil, daß jene Zeit des Helden besser gewesen sei als die Gegenwart des Dichters und Hörers — vor allem: heldenhafter, großartiger. Und so können wir sagen: in der Form epischer Berichte von großen Taten einer noch nicht allzufernen (noch nicht mythischen!) Vergangenheit stellt die Heldensage die Idealwelt eines sehnsüchtigen Epigonentums dar — eines Epigonentums der Tat — aber diese schwächeren Enkel der Helden sind ihrerseits Stifter und Ahnen der Dichtung.

Dieser Charakter der Heldensage gibt ihr nun noch ein besonderes Gepräge. Sie ist nicht nur idealistisch — das ist alle alte Poesie — sondern auch moralistisch. Natürlich vom Standpunkte nicht unserer, sondern ihrer Moral: einer kampfesfrohen Moral, die sich an Überlistung und grausamer Bestrafung des Gegners freut. Der Cid Campeador mag ruhig mit Gold überdeckte Steinkisten für goldgefüllt ausgeben, und der Mönch Ilsan all seine Wildheit blutig austoben; nur tapfer, klug, und den Seinen getreu muß der Held bleiben. Und erst von hier aus, so scheint es, ist die starke moralische Anfärbung auf die Göttergeschichten übergegangen; wie denn auch die Art, wie die Götter in genealogische und soziale Beziehungen gesetzt werden und die zyklische Zusammenordnung (in der nordischen „Götterdämmerung“) der heroischen Dichtung augenscheinlich erst nachgebildet sind.

Dies also leistete die Heldensage: indem vor dem geistigen Auge des Dichters und Hörers all ihre Erzählungen (soweit er sie wenigstens kannte) gleichzeitig lebten, schuf sie zum erstenmal über der wirklichen Welt eine gleich wirklich scheinende höhere; während ganz gewiß kein Beter, und erst sehr spät ein Priester die Welt der Götter und Dämonen zu einer einheitlichen zusammenfaßte. Indem sie gewisse Eigenschaften forderte — Treue, Unerschrockenheit, Gewandtheit — gab sie zum erstenmal für eine große

Fülle von Gestalten und Abenteuern einfache ordnende Prinzipien an die Hand. Und vor allem: sie stellte eine große Zahl von Gestalten und Abenteuern dauernd hin, machte sie zu einem Bestandteil des Gedächtnisses und der Anschauung für jeden Volksgenossen und gab damit unverrückbare Muster auch der Erzählung und der Charakteristik.

Neben diesen durchgehenden Eigenschaften erscheint es fast als unwesentlich, von welcher Art die „Erlebnisse" waren, die die schaffende Phantasie von hundert Dichtern und zehntausend mitdichtenden Hörern in dieser Weise umgestaltete. In den meisten Fällen wird ein historischer Kern anzuerkennen sein. Die neue besonders von Panzer scharfsinnig vertretene Theorie, wonach sowohl der angelsächsischen Beowulfsage als auch der deutschen Siegfriedsage ein uraltes Märchen zugrunde läge, scheint mir schon aus stilistischen Gründen unglaubwürdig; denn gerade die ältesten Sagen — etwa die von Alboin und Rosamunde — enthalten so gut wie nichts märchenhaftes. Später freilich ist aus der Berührung hier mit den Mythen, dort mit den Märchen, und einfach schon aus jener Steigerung ins Unmögliche, die noch die moderne Sage kennt, oft genug Märchenhaftes eingedrungen. Die echte und alte Steigerungsform der Sage besteht nicht in der Vergrößerung der Erlebnisse, sondern in der Idealisierung der Helden. Und deshalb lehnen wir wie die neue Theorie des „Folkloristen" Panzer so auch die alte des „Philologen" Müllenhoff ab, wonach eine jede Sage durch Verschmelzen historischer und mythischer Bestandteile entstände. Nicht göttliche Gestalten und überirdische Taten heben die Heldensage über den geschichtlichen Bericht, sondern die Sehnsucht nach einer größeren Zeit und einem glücklicheren Leben des Volkes. Gerade so entstand nach dem Zusammenbruch des Minnesangs ein ganzer Sagenkreis von den großen Dichtern; nichts (oder doch äußerst wenig: wie die Figur der Frau Venus im Berge) war daran mythisch, aber der Geist eines sehnsüchtigen Epigonentums schuf sich einen Heinrich von Ofterdingen oder die „sieben Meister der Singschule". Allerdings sind auch ursprünglich mythische Figuren unter den Trägern der Heldensage; sie sind aber dann durch das Feuer der Menschwerdung hindurchgegangene Vertreter einer klassischen Zeit.

„Die Geburtsstunde der germanischen Heldensage", sagt Symons, „ist die sogenannte Völkerwanderung." Der Typus des Helden erhielt im fünften und sechsten Jahrhundert seine feste Gestalt, wie sie, in ihrem Kerne ungeschädigt, noch im mittelhochdeutschen Volksepos die Zeit ihrer Ausprägung

nicht verleugnet. Aber der Stoff der Heldensage zieht sich durch einen ausgedehnten Zeitraum. Geht man selbst über jene traditionelle, auch von Symons vertretene Anschauung nicht hinaus, so bleibt doch immer vom Tod Ermanrichs des Ostgotenkönigs im Jahr 375 bis zu dem des Langobardengebieters Alboin 572 eine Entfernung von zwei Jahrhunderten, und es gibt noch ältere und jüngere Bestandteile der Heldensage. Für die Literaturgeschichte ist daher grundlegend das Problem, wie wir uns die Ausbildung der Heldensage in diesem Zeitraum denken sollen, die ja kein einmaliger Akt sein kann.

Hierüber sind nun auch heute noch, oder heute gerade wieder, die Anschauungen nichts weniger als einig. Vorherrschend aber ist heute unzweifelhaft die literarische Auffassung, d. h. die Auffassung, daß zwischen „Heldensage“ und „Heldendichtung“ überhaupt nicht zu scheiden sei: daß also von allem Anfang an eigentliche Lieder sich an die historischen Ereignisse angeschlossen hätten, die sich dann gleichsam magnetisch anziehen und beeinflussen. — So viel gute Gründe und Analogien für diese Lehre vorgetragen sind, ich vermag sie mir nicht anzueignen. Unglaubhaft ist mir, daß die feste Tradition eigentlicher Lieder eine so weitgehende Vermischung und Verwischung der historischen Tatsachen zugelassen hatte, wie sie etwa die Wolfdietrichsage aufweist; unwahrscheinlich, daß gewissermaßen wie in der Ballade Gottfried Kellers an jedem Adlerhorst ein Sängerlein geklebt haben sollte, um den auffliegenden Adler gleich für den Genuß des Hofes einzufangen oder vielmehr um seine Beute zur Zurichtung abzujagen; bedenklich auch, daß so früh mit einer vollkommenen Balladentechnik gerechnet wird. Welch weiter Abstand die geschichtliche Tatsache und die, mindestens nachweisbaren, ältesten Lieder trennen kann, das beweist noch im Zeitalter der Reformation das Lied von dem Minnesänger Tannhäuser! — Ich glaube doch, daß man eine urliterarische Sagenbildung annehmen muß. Wie die historischen Lieder aussahen, die schon für Ariovistus Tacitus bezeugt, das können uns noch späte Beispiele wie das Ludwigslied auf die Schlacht von Saucourt (im Jahr 881) lehren: offizielle Steigerung, Zutat göttlicher Erscheinung und Hilfe, im übrigen nichts, was irgend sagenhaft wirkte. Ähnliche epische, aber nicht sagenmäßige Lieder sind uns bei den Angelsachsen überliefert und sonst noch vielfach. Eine Sage aber fordert einen fruchtbaren Kern, ein „sagenbildendes“ Element — und dies trägt fast nie einen historischen, fast stets einen wenn man will novellistischen, jedenfalls allgemein

menschlichen Charakter. Die moderne Analogie der Heldensage ist das historische Drama. Was aber interessiert dort an Peter dem Großen? Seine märchenhaften Leistungen? Nein — der zum klassischen Fall ausgebildete typische Gegensatz von Vater und Sohn. So ist es überall; gerade in der hellenischen und germanischen Heldensage, während etwa die französische historischer zu sein scheint. Aus den Erlebnissen merkwürdiger Menschen, meine ich, hob gerade die unoffizielle, man möchte sagen heimliche Berichterstattung die allgemein menschlichen Motive heraus; wie sich auch um den Alten Fritz ein ganzer Kreis solcher Legenden gebildet hat. Sie werden erzählt, und zwar in einer lockern, viele Verschiebungen gestattenden Form; dann, wie es Müllenhoff wahrscheinlich gemacht hat, dringen Verse hinein, die den Hauptpersonen in den Mund gelegt werden, die zunächst allein des hohen Stils würdig scheinen; und von diesem Kern aus entstehen Lieder. Die Heldensage als Ganzes aber, glaube ich, ist ein noch in Bewegung begriffenes Meer heroisch-novellistischer Abenteuergeschichten, die sich um berühmte Namen verdichten und allmählich zu einem geschlossenen Liederkreis durch mehr oder weniger berufsmäßige Sänger umgebildet werden. Die persönliche Fabel, sagt Heusler mit Recht, ist entscheidend für die Stoffwahl: „die Pflichten und Neigungen in der Sippe, unter Schwurbrüdern und zwischen Herrn und Gefolge; die Kriegerehre des einzelnen, die sein Handeln bestimmt", und, setze ich hinzu, noch individuellere, anekdotische Züge. Sie wurden herausgegriffen aus dem wirklichen Leben jener Heroen, die als bewundernswürdige Kämpfer sowieso vor der Anschauung der bewundernden Nachwelt standen; oder sie wurden ihnen auch aufgedichtet. Das starke persönliche Interesse des Germanen an seinen Heroen verleugnet sich auch hier nicht. Auch nicht die besonders starke Neigung, die berühmten Männer zu bemoralisieren — kein Franzose würde an dem in einen Giftmordprozeß verwickelten Racine so wie zahlreiche Deutsche an dem unzuverlässigen Heinrich Heine seine moralische Kritik üben! — So entsteht ein Netz von Erlebnissen, die durch den Stil durchweg zu „großen Taten" gesteigert werden. Vom vierten bis sechsten Jahrhundert wird das Netz dichter und dichter; und erst durch die Zugehörigkeit zu diesem heroischen Gesamterlebnis, glaube ich, erhielt die Heldenanekdote von Autharis Brautwerbung oder Alboins Schwertnahme die Würde, die für poetische Formgebung noch erfordert wurde. Vor dem achten, neunten Jahrhundert brauchen die neuen heroischen Lieder nicht entstanden zu sein, die dann wiederum erst ganz lang-

sam (wie besonders Ker und Heusler gezeigt haben) zu der neuen Stilform des Epos führten.

Diese Probleme, man sieht es, sind von großer literargeschichtlicher Bedeutung, und wir durften deshalb ihre kurze Erörterung nicht vermeiden. Nun aber lassen wir die Hypothesen beiseite und fragen nach dem Inhalt der Heldensage als der eigentlichen Grundlage einer eigenen deutschen Literatur. Hier natürlich müssen wir uns für Inhalt und Form an die wirklich vorhandenen oder zu erschließenden Lieder halten.

Erwarten wir nun hier ein gewaltiges Echo von den ungeheuern Völkerbewegungen unserer Urzeit zu hören, so werden wir schwer enttäuscht. Unsere Heldensage, sagt Heusler, „fragt nicht nach Herrschaftsbegründungen, nach Eroberung und Verlust von Ländern, nach Wanderung von Völkern, überhaupt nicht nach dem Volke. Dietrich zieht mit einer Handvoll Krieger in die Fremde, die Menge der Goten wechselt nur für 30 Jahre den König: dies ist das Abbild der bewegten Wanderzeit des gotischen Volkes!“ Große Volkskriege schildern das griechische, das indische, das französische Volksepos — am Eingang der germanischen Literatur steht das Interesse an der Persönlichkeit! Man mag Gestalten wie Theoderich, Dietrich und Ermanrich symbolisch nennen, in ihnen die „Massenhelden“ der Dramen Heinrichs von Kleist und Gerhart Hauptmanns vorgebildet sehen — was doch schwerlich mit Recht geschähe — aber immer bleiben es Persönlichkeiten, Einzelgestalten.

Ihrer waren viel mehr, als uns übriggeblieben sind. Von überragender historischer Bedeutung ist nur einer: Theoderich der Große (gest. 526); allenfalls mag man ihm den hunnischen Eroberer Attila-Etzel (gest. 453) gesellen. Dann einige hervorragende Könige, doch nicht von gleichem welthistorischem Range: Theoderichs Gegner Odoaker (gest. 493); der Franke Theoderich (gest. 534), den eine sagenhafte Jugendgeschichte zum „Wolfdietrich“ macht, und sein Sohn oder ein anderer Frankenkönig: „Hugdietrich“; drei Burgundenkönige Gunther, Giselher, Godomar-Guthorm; ein paar weitere Fürsten der Gepiden, Thüringer und anderer Stämme. Alle aber sind sie in die Unkenntlichkeit novellistisch-heroischer Abenteuer getaucht; eine klar sichtbare historische Gestalt ist nur der Langobarde Alboin (gest. 573) und wieder allenfalls, doch auch schon ziemlich stark zum Märchenkönig hin stilisiert, Attila geblieben.

Daneben stehen in gleichem heroischem Rang eine Anzahl von Persönlich-

keiten unbekannten Ursprungs. Warum sollte der treue weise alte Meister Hildebrand nicht wirklich ein trefflicher alter General vom Typus der Derfflinger oder Zieten gewesen sein? Waltharius nicht irgendein eleganter Prinz, der am Hunnenhof Geisel war und mit einer deutschen Prinzessin entfloh wie der Graf von Gleichen mit der Sarazenin? Auch in die „Dichterheldensage" des ausgehenden Mittelalters sind neben dem großen Wolfram und dem originellen Neidhart Durchschnittstypen wie der Brennenberger eingegangen. Gerade Hildebrand, Wate, Waltharius wirken nicht erdichtet, sondern überliefert; und so wird denn leider wohl auch der verräterische Ratgeber Sibich in irgendeinem höfischen Intriganten sein Urbild haben.

Drittens haben wir Gestalten von mythischem Ursprung anzuerkennen. Daß der glänzendste Held der deutschen Sage, Siegfried, ein verblaßter Gott ist, ein göttlicher Drachentöter wie Apollon und Indra, der später den dunklen Mächten zum Opfer fällt wie Balder oder Adonis, das ist mindestens unendlich wahrscheinlicher als daß in seiner Drachenhaut noch immer der Besieger des Varus stecken sollte. Die Königin Brünhild kann ihren mythischen Ursprung ebensowenig verleugnen; bei anderen Gestalten ist er gleichfalls anzunehmen. Ebenso sind in die erzählten Taten mythische Momente — wie eben der Drachenkampf — eingedrungen, oder solche, die Mythus und Märchen teilen wie die unsichtbar machende Tarnkappe oder die säugende Wölfin. —

Unter den weiblichen Figuren haben wenige eignen Ursprung. Die Gattin Attilas Hildico, an deren Seite ihn der Blutsturz tötete, hat vielleicht die zweite Ehe von Siegfrieds Gattin mit Etzel veranlaßt; Hildegunde, die Gefährtin Walthers, erklärten wir schon für wahrscheinlich geschichtlich. Die meisten aber sind entweder aus Frauengestalten der Überlieferung ganz frei umgebildet — wie das Opfer von Ermanrichs Eifersucht — oder völlig aus dem poetischen Bedürfnis heraus erschaffen, wie die böse Schwiegermutter der Kudrun. Auch in der Auffassung historisch scheint wiederum nur Alboins Gemahlin zu sein. Auch in dieser Hinsicht gehen Heldensage und Mythologie parallel; ja auch die deutsche Dichtung, die ganz überwiegend bis zu Goethe hin die Frauencharaktere aus dem Bedürfnisse einer durch die männlichen Gestalten festgelegten Fabel heraus geformt hat.

Diese Gestalten nun von dreifachem Ursprung wirken in der Heldensage wesentlich einheitlich; obwohl die mythischen Gestalten hin und wieder wie durch eine Nebelschicht von den andern getrennt scheinen — was freilich in

der eleganten Modernisierung des mittelhochdeutschen Nibelungenliedes stärker auffällt als in der wilden Ursprünglichkeit der alten Lieder. Sonst aber leben alle sozusagen auf der gleichen Fläche; geschichtliche Abstände werden gar nicht, geographische selten empfunden oder angedeutet. Freilich läuft das auch mit einer auffälligen Vernachlässigung des kulturhistorischen Details zusammen: von jener Freude an der Schilderung von Tracht, Waffen, Sitten, die die Ilias mit dem Nibelungenlied und der „Herzog Ernst" mit den Erzählungen des gelehrten dänischen Mönchs Saxo teilt, ist noch kaum etwas zu spüren. Alles Interesse wendet sich vielmehr den Erlebnissen der Hauptgestalten selbst zu.

Hier sind es nun die „großen Momente", die sagen- und liedbildend wirken. Vor allem natürlich — der Tod. Der Tod großer Helden ist immer eine unerschöpfliche Sagenquelle gewesen, bei Julianus Apostata wie bei Karl XII. von Schweden. Und zwar ist es naturgemäß zumeist nicht der Tod auf dem Schlachtfeld, den die Sagen schildern — das wäre ja für den Helden der natürliche Tod. Aber „Mancher fiel durch Weibes Tücke, den des Feindes Schwert verschont". Verrat ist die liebste Erklärung solcher unnatürlichen Todesfälle; und es wird mit einer fast reifen Technik durch Ausmalen der reinen Arglosigkeit des Verratenen doppelt packend. — Christus läßt sich (freilich nicht ahnungslos) von Judas küssen und Othello vertraut dem Jago. So wird denn die Schilderung von Siegfrieds heller Unbedenklichkeit der Hintergrund für seine meuchlerische Ermordung, die wie es scheint immer noch verschlimmert wird: die Jagd, auf der ihn auch unser Epos fallen läßt (und die noch mythischen Ursprungs sein könnte), ist noch zu ritterlich — im Bette sollen nach anderen Nachrichten, die der Sammler der Edda unwillig abwies, den Kampfunfähigen die Unholde umgebracht haben! — In der gleichen Weise wird der große Langobardenkönig Alboin im Bett ermordet, nachdem man sorglich noch sein Schwert am Bettpfosten festgebunden hat; denn oft hat noch der sterbende Held seinen Mörder durchbohrt. Auch hier wird nun eine Vorgeschichte, sei es erfunden, sei es übertragen, sei es, was doch das Wahrscheinlichste ist, hervorgeholt, die Alboins Arglosigkeit im hellsten Lichte zeigt. Wie bei Siegfried ist es der Anfang der Heldenlaufbahn, der das Ende in noch dunkleren Schatten stellen muß. Der junge Held hat es gewagt, um von einem fremden Herrscher (wie es üblich war) den Ritterschlag zu erhalten, zu dem König der Gepiden zu gehen — dessen eigenen Sohn er in der Schlacht getötet hatte! (Wahrschein-

lich wird die vielverbreitete barbarische Sitte vorausgesetzt, daß nur wer schon einen „Kopf" aufweisen kann, wehrhaft gemacht werden darf.) Das Lied, der besten eines muß es gewesen sein, schildert die Wut der gepidischen Männer, die erregte Stimmung beim Mahle, die heldenhafte Selbstverleugnung des Gepidenkönigs — es ist das dankbare Motiv von der Gastfreundschaft des Todfeinds, wie es noch Chamisso von den Korsen und C. F. Meyer von den Hugenotten erzählt. Aber der eigentliche Kern ist doch das heroische Vertrauen, mit dem der Langobarde zu seinen Todfeinden geht. So konnte er es bei denen wagen — und erlag der Rache eines Weibes. Diese Tücke der Rosamunde ist aber wieder vortrefflich motiviert: Alboin, der heroisch-plumpe, übermütig-vertrauensvolle Recke, der den Vater an den Schlachtentod des Sohnes zu erinnern nicht scheute, hat noch grausamer die Gattin an den ihres Vaters gemahnt: aus dem Haupt des erschlagenen Königs — wieder eines Gepiden! — ließ er einen Becher machen und zwang Rosamund daraus zu trinken! Wiederum: ebenso fällt Siegfried auf Anstiften einer schwer gekränkten Königin. Oft mag das das Ende von Helden gewesen sein; oft führte auch die antithetische Technik der volkstümlichen Erzählung dazu: den kein Held fällen kann, den fällt — ein Weib!

Ähnliches wird dann auch von Attilas Tod gefabelt; tritt doch schon bei seiner Bestattung der Sagenkern hervor: das Staunen über das plötzliche Hinscheiden auf der Höhe der Macht. Oder umgekehrt: ein mächtiger König ist plötzlich in hilflosester Lage dem Feinde preisgegeben: da tötet sich Ermanrich der Ostgote. Und hier knüpft in anderer Form die Sage an: wie konnte er in solcher Verzweiflung sein? Töricht und grausam hatte er ein Weib töten lassen; deren Brüder hatten ihn schwer verwundet. Und später: sein eigenes Weib hatte er so von wilden Rossen zerstampfen lassen, in verblendeter Eifersucht. So auch hier zwei „große Momente" im Kontrast: der mächtige Despot, dem in den furchtbarsten Befehlen gehorcht wird — und der gelähmte Fürst, der wie Sardanapal nur noch sterben kann.

Oder eine mildere Form des Todes: das Exil, das die Existenz des Fürsten für Jahre gleichsam auslöscht. Freilich, das seit Voltaire beliebte novellistische Motiv der „Verbannten Könige" reizt nicht, weil man es als einen Widerspruch in sich fühlt; aber die Wiederkehr, die Wiedereroberung des Reichs! Wie oft mag damals wirklich solcher Schicksalswandel sich vollzogen haben! Zu ihrem Träger wird der große Theoderich, der Sieger von Verona, Dietrich von Bern. Odoaker hat ihn verjagt — so erzählt das Hilde-

brandslied; er kehrt heim, so berichten verschiedene, größtenteils spätere Sagen, die dann auch historischer als die früheren von großen Massenkämpfen erzählen; er fand, haben früh die orthodoxen Gegner des großen Arianers verbreitet, ein schauerliches Ende, indem der Teufel ihn in die Hölle des Feuerberges Ätna holte. — Hier also ist die „persönliche Fabel" auf die Charakterschilderung des edlen Heimkehrenden gerichtet; vor allem aber liegt sie in dem Treueverhältnis des Recken, der sein Elend teilt, zu dem großen König. Hildebrand steht neben seinem König wie neben Ernst von Schwaben sein treuer Graf, oder wie im französischen Lied neben Napoleon auf St. Helena der treue General Bertrand. Und so wird er auch selbst zu einer Hauptfigur: die Heimkehr aus der Fremde gibt Anlaß, auf den eisgrauen Recken das uralte (und gewiß in den Wirren der Völkerwanderung oft zur Tatsache gewordene!) Motiv des Kampfes zwischen Vater und Sohn zu übertragen. Dem verdanken wir das älteste Denkmal altdeutscher Epik: das Hildebrandslied.

Handelt es sich hier immerhin stets um politische Momente, wenn sie auch mehr von der menschlichen Seite her betrachtet werden, so gehen andere Heldensagen ganz aus dem (freilich an sich nie ganz unpolitischen) Privatleben der Fürsten hervor. Immer aber sind es noch jene „großen Momente", die auch die chorische Poesie der Urzeit zum Tönen brachten. Die reizende Sage von der Brautfahrt des Authari läßt diesen Langobardenkönig unbekannt an den Hof des Bayernkönigs Garibald kommen. (Es ist derselbe Name, den der stolzeste Held des neuen Italien als Vatersnamen führt: Garibaldi!) Der König will die Prinzessin Theudelinde sehn, mit der ihn die Staatsraison verlobt hat. Das Lied verweilt auf der Situation, wie Authari der schönen Jungfrau, die ihm den Becher Weins reicht, gegen die Sitte leise die Hand rührt — und daran von ihrer Vertrauten erkannt wird; beim Wegritt nennt er in frohem Übermut seinen Namen. — Wie man sieht, eine ganz einfache Begegnung zweier verliebter junger Leute: der Gegensatz der Herzensneigung zum Zeremoniell hat es dem Volke angetan. Der Held als Liebhaber — ein unerschöpfliches Thema, aus dessen Variationen noch Ariosts Roland hervorwachsen sollte.

Rein menschlich, ohne den eigentlichen Charakter des Helden, ist die einzige Heldensage, die wahrscheinlich ganz und gar mythischen Ursprungs ist, diejenige vom Schmied Wieland. Dieser kunstvolle Dämon wird seiner Schwungkraft beraubt und sitzt — eine Steigerung des Exilmotivs! — trau-

rig gefangen auf der Insel, einem grausamen König und seiner boshaften Gemahlin dienstbar; kein ursprünglicher Held würde so dienstbar gedacht werden und schon deshalb muß der Schmied Wieland wie der mühlendrehende Simson ein vermenschlichtes göttliches Wesen sein. Götter läßt die Urzeit gern den Menschen dienen, wie den Apoll, den Herakles, den Wodan — der Held darf nicht entehrt werden durch Fronarbeit. — Wieland setzt sich durch Zauber wieder in den Besitz seines übermenschlichen Attributs, des Flügels (so wenigstens glaube ich diesen weitverbreiteten Sagenzug deuten zu sollen) und rächt sich furchtbar an den Bedrängern, denen er mit thyestischem Haß alles was sie haben vernichtet. — Eine furchtbare Geschichte von Unrecht und Strafe, fast mit moralisierender Wendung; auch sie, wie fast alle, in zwei Momenten, die im Kontrast sich halten wie Guerickes Halbkugeln: der gefangene und der triumphierende Wunderschmied; oder denn der übermütige und der zernichtete Tyrann...

Menschlich also, wir wiederholen es, ist das Interesse an diesen Gestalten; psychologische Momente sind es, ganz in ihrer persönlichen Geltung herausgehoben, nicht im Massenkampf der Helden erstickt wie Achills Groll und Reue. Eine Wandlung schildert die Heldensage fast stets, gern eine psychologische wie in den zu wildem Haß entflammten Königinnen Kriemhild und Rosamund, wie in dem von Treue in Untreue getriebenen Ratgeber Ermanrichs; oder wenigstens politisch soziale: der König in Macht und Elend, wie Ermanrich, oder in Elend und Macht, wie Dietrich; der gelähmte und der in die Luft sich hebende Schmied Wieland. Die deutsche Heldensage ist auf dem Wege zum Roman — nicht zum Epos, das Kollektivhelden fordert, Massenbewegungen, so daß man selbst die Odyssee einen Roman neben dem Epos der Ilias genannt hat. (Aber sie enthält den Kollektivhelden auf Ithaka: die Freier, deren Vernichtung durch Odysseus mehr noch als bloß seine Heimkehr ihr Hauptmotiv ist.) Die Einzelstudie, die in den Charakterbildern der Edda zur Modeliebhaberei wird, liegt in der germanischen Heldensage vorgedeutet, und selbst in dem einzigen ganz den Forderungen des Epos genügenden Gedicht der Deutschen, in der Nibelungennot, treten die Einzelnen stärker in ihren Seelenregungen und Krisen beleuchtet auf, als irgend sonst im Epos der Völker.

Diese Dichtungen, die das psychologische Interesse mit der Freude an kecker Tat und die außerheroischen Vorgänge mit der Voraussetzung des heroischen Charakters vereinigen, sind in einem knappen, wirksamen Balladenstil vor-

getragen. Eine bestimmte Situation wird vorausgegeben: zwischen zwei Heeren treffen sich Hildebrand und sein Sohn; ein König sitzt am Schachbrett und oben am Fenster beobachtet sein Vertrauter die Entscheidungsschlacht; das Festmahl in den beiden Alboinsagen, die Insel Wielands, das Krankenbett Ermanrichs sind die Ausgangspunkte. So fesselt sich noch das Volkslied der frühneuhochdeutschen Zeit ganz an eine bestimmte Lokalität: „es steht eine Linde in jenem Tal" — „dort oben auf dem Berge". In Bewegung werden auf diesem stets nur angedeuteten, noch nie ausgemalten Hintergrunde die Gestalten gezeigt: sie reiten, kämpfen, schmausen; immer aber wird dabei dem Dialog eine gute Rolle gewährt; der gern durch Gesten belebt wird: wie Hildebrand sich den Trauring herunterzieht, Authari die Laute in den Baum stößt. Eine kluge Technik der Vorbereitung, Spannung, Steigerung ist in den besser erhaltenen Resten nicht zu verkennen, so besonders in dem Hildebrandslied. Das Gespräch wird aber gern zum Höhepunkt; scharf zugespitzte Antworten, beleidigende Herausforderungen, sentenziöse Wendungen werden ausgetauscht. — Die Heldensage, meinten wir, entspricht dem historischen Drama — mehr noch: sie i st das historische Drama der Epigonen — „Epigonen" heißen ja zuerst die Söhne der großen städtebelagernden Helden Griechenlands! Ein Schattentheater freilich: nur Umrisse, symbolische Gesten, keine Pracht der Gewänder, keine Einzelheit der Zeichnung; aber dahinter die kunstvolle Rede des Schauspielleiters — und davor die willige Phantasie des den Helden zu erblicken lüsternen Publikums.

Aber in diesem so eigen germanischen, ja deutschen Buchdrama war doch genug allgemein Episches, um eine Verschmelzung mit antiker Epik zu gestatten. Als der Mönch Ekkehard I. von St. Gallen im Anfang des 10. Jahrhunderts die alte Sage von Walther in ein Epos wandelte, das ein Jahrhundert später der vierte St. Galler Mönch dieses Namens umarbeitete — wir wissen nicht, wie viel ihm gehört — da konnten sie die germanische Sage von dem fliehenden Liebespaar leicht mit Vergilischer Technik befreunden. Die Paradoxie des fliehenden Helden ist der fruchtbare Keim — und natürlich ist das Gegenbild zu seiner Flucht vom Hofe Attilas die siegreiche Heimkehr. Auch hier jene Antithese wie bei Alboin: besser hatte es der germanische Held am Hof des Barbarenkönigs als in der Nähe des befreundeten Fürsten, Gunther, der ihn der Beute willen überfällt... Die Geliebte ist hier fast zur Höhe des Helden aufgewachsen, was eben in ihrem historischen Ursprung begründet sein mag. Der eifrig gepflegte Dialog ist ganz germa-

nisch, ebenso die romantische Situation: der übermüdete Held im Wasgenwalde von der Gattin bewacht; so malte noch die sentimentale Romantik der Düsseldorfer Schule den „schlafenden Räuber", so besang ihn Goethes Schwager Vulpius.

Man erkennt die Beziehungen, die diese Heldendichtung immer noch mit der „chorischen Poesie" unterhält, die ja durchaus noch fortdauert in Totenklagen, Hochzeitsliedern, Schlachtgesängen, Betgesängen. Sie bietet, wie schon hervorgehoben wurde, die poetischen Momente selbst: um Tod, Hochzeit, Schlacht handelt es sich hier wie dort. Dann: ein einzelner, oder wenige einzelne, gleichsam als Vorsänger vor bewegter Versammlung; der Held hat sein Gefolge hinter sich, das nur im Waltharius fehlt (der eine ist auf der Flucht, die anderen in unehrlichem Raubzug), wo dafür die Mehrheit der Angreifer einen Chorus mit wechselndem Vorsprecher bildet. Endlich: neben dem Wort die Geste, gern auch die Andeutung des lauten Schalls der Waffen, des Tafelgeräusches. Und vor allem: in der Epik wie in der Lyrik ist die Teilnahme vieler, ideell aller Voraussetzung.

Aber gab es daneben auch Poesie der einzelnen?

Man hat viel darüber gestritten. Nicht dazu gehörig ist die wichtige Form des Zauberspruchs; wozu wir in weiterem Sinn auch Gebetsformeln und Kultusformeln rechnen. Denn freilich werden sie meist von einem gesprochen und oft auch nur im Interesse des einzelnen. Aber zunächst entspringen auch sie wenigstens zum Teil dem Stammesgottesdienst; und dann sind sie insofern nicht individuell, als sie ganz und gar auf fester Überlieferung ruhen. Und wichtig ist es nun, daß wir auch in ihnen das chorische und das dramatische Element treffen. Denn von der kurzen Vorführung einer bestimmten Situation, eines „lebenden Bildes" gehen auch sie aus; rein bewahrt ist es in den berühmten letzten Denkmälern heidnischer Poesie auf deutschem Boden, den Merseburger Zaubersprüchen aus dem zehnten Jahrhundert. Drei Scharen weiser Frauen sitzen über den Häuptern kämpfender Scharen und üben den Zauber der Heeresfesselung und Heereslösung. Die Götter Wodan und Balder ziehen zur Jagd, wobei dem Roß Balders ein Fuß verrenkt wird. Also: Hauptfiguren vor bewegter Menge, oder auch selbst in Menge. — Erst auf diese episch-dramatische Einführung folgt der Zauberspruch selbst: der ihn spricht, will nach dem Muster der Walküren oder des Heilgottes einen Gefangenen lösen, ein Pferd heilen. Vielmehr: er ist für diesen Augenblick Wodan oder der Schlachtjungfrauen eine; er steht auf der idealen

Bühne, die die ersten Verse gezimmert haben, und agiert den Gott, wie ein Schauspieler der attischen Tragödie.

Diese Zaubersprüche, selten so schön überliefert, haben ihre feste Form von der Urzeit her aus ihrem Gebrauch. Wie der epische Teil kurz berichtet, so begleitet der eigentlich liturgische eine Handlung mit symbolischer Rede: die Fügung der Worte ahmt die Geste nach, nach der der Arzt die Glieder zusammenfügt oder etwa den Knoten eines fesselnden Stricks löst.

Aber wirklich persönliche Lyrik? Ein Streit ohne Ende. Zeugnisse von (wie mir mit vielen scheint) kaum mißzuverstehender Deutlichkeit werden angefochten und umgedeutet; und Analogien aus aller Welt werden in allzu breitem Umfang ausgenutzt. Sicher bezeugt ist weniges: ein improvisierter Bittvers am Hofe Karls des Großen; ein formelhafter Gruß; wohl auch Liebeslieder verliebter Nonnen — am Eingang der literarischen Erotik steht überall das geistliche Element: Abälard, die portugiesische Nonne. Das Wahrscheinlichste ist eben, daß die anspruchslose Aussprache persönlicher Stimmungen sich unter dem Einfluß der heroischen und mythologischen Liebesgeschichten ein wenig zu stilisieren begann, daß sie aber der Ehre einer festen literarischen Tradition, einer Aufnahme in die Literatur noch lange nicht gewürdigt wurde.

Damit gelangen wir an das Grenzgebiet der altdeutschen Dichtung. Zeitlich gehören ihr das Hildebrandslied, die Zaubersprüche, die Spuren persönlicher Lyrik schon an; aber sie sind noch dem altgermanischen Boden entsprossen. Der aber schwand nun vor neuen stärkeren Mächten.

Zweites Kapitel: Althochdeutsche Zeit

So wenig wie bei der zweiten Unterbrechung der deutschen Literatur an der Wende der mittel- und neuhochdeutschen Zeit ist bei der ersten ein Übergang von der gemein-germanischen zur althochdeutschen Periode, der Wechsel lediglich durch äußere Umstände verursacht. Allerdings wirken sie diesmal viel stärker ein als fünfhundert Jahre später: die ungeheuern Umwälzungen, die durch die Reichsgründung, die Durchführung des Christentums, starke soziale Veränderungen herbeigeführt wurden. Aber der Zustand der wenigen erhaltenen althochdeutschen Denkmäler in der germanischen Form des Stabreims, und vielleicht auch schon ihre geringe Zahl selbst; und die Schnelligkeit, mit der eine neue Form durchdrang, all dies läßt doch vermuten, daß von innen her die germanische Literatur auf deutschem Boden zur Erschöpfung gekommen war. Möglich, daß sie unter günstigeren Umständen sich wieder erholt hätte — im Norden konnte die stabreimende Poesie sich bis in die Blütezeit der mittelhochdeutschen Dichtung fristen. Dafür hat aber dann dort der Boden auch länger brach gelegen als auf dem deutschen Festlande.

Jene Erschöpfung der germanischen Überlieferung aber beruhte schwerlich bloß auf formellen Gründen: auf einem Aussingen alter Formeln, einem Verbrauchen alter Hilfsmittel, wie es periodisch eintritt — man denke etwa an unsere Dichtung um 1700! Sondern die deutsche Volksseele muß von starken Bewegungen erschüttert worden sein. Unter dem gemeinschaftlichen Druck politisch-historischer und idealer Momente sahen wir aus der germanischen sich eine deutsche Nationalität absondern. Zunächst, scheint es, scheiden sich von den Ostgermanen (Goten und Skandinaviern) die Westgermanen: jene, die führenden Stämme der Völkerwanderung und der Heldensage, hatten sich geistig und politisch-körperlich ausgegeben und traten in die Erholung eines langen nordischen Winterschlafs, aus dem ihre wundervoll geschonten Kräfte erst die Zeit Karls XII. und Holbergs wieder zu allseitigem Leben erwecken sollte — denn auch in der ruhmreichen Zeit Gustav Adolfs hatte ihr geistiges Leben für das übrige Europa kaum etwas zu bedeuten. Die Westgermanen ergreifen die Führung, ohne doch eine geistige oder politische Einheit darzustellen. Im Gegenteil sind zwischen nahen Nachbarn wie den früh bekehrten Franken und den im Heidentum verharrenden Sachsen noch alte Stammesfeindschaften mächtig wie einst zwischen

Langobarden und Gepiden. — Da bildet sich ein neuer Völkerkern. Eine neue Sprachrevolution erschüttert bei den Oberdeutschen bis ins mitteldeutsche Gebiet hinein die Grundfesten des Gefüges mindestens im Konsonantensystem. Etwa von 600—850 wird die „zweite Lautverschiebung" durchgeführt — kein großartig durchgreifender Akt wie die erste, sondern mit allen möglichen, man möchte sagen bürokratischen Abstufungen nach dem Laut, nach seiner Stellung im Wort, nach der Neigung des Dialekts, aber doch wenigstens in den Hauptpunkten so entschieden zum Sieg gelangt, daß dauernd eine neue Sprache begründet wurde. Ob das auslautende t der alten Sprache zum z wurde oder nicht, ist das Schiboleth; noch heute erkennen wir das Niederdeutsche an seinem *swart*, wo die Alemannen, Bayern, Hochfranken *schwarz* sagen, oder an dem Artikel *dat* neben dem hochdeutschen (aus älterer Form veränderten) *das*.

Wir wissen nicht, was die zweite Lautverschiebung veranlaßte; oder, wie man wohl besser sagen sollte, was innerhalb der lautlichen Veränderungen in unserem seit der ersten Lautverschiebung nicht zur Ruhe kommenden Konsonantensystem gerade damals eine Gruppe besonders lebhafter und zusammenhängender Erschütterungen bewirkte. Auch ist ja deren Intensität verschieden — die Alemannen waren so weit gegangen, daß sie vielfach wieder zurückgehen mußten: statt *keben* und *kast* sagten sie dann wieder, wie die andern, auch die andern hochdeutschen Stämme *geben*, *Gast*. Das Hochfränkische, die gemäßigtste unter den hochdeutschen Mundarten, wurde im ganzen die Grundlage der späteren Weiterentwicklung.

Woran wieder dies lag? Undenkbar ist es nicht, daß, wie bei der Entstehung der mittelhochdeutschen Schriftsprache, eine Art „unbewußter Übereinkunft" am Werk gewesen wäre. In allen Perioden der literarischen Vorbereitung treffen wir übereinstimmend eine *Tendenz zur Schriftsprache*. Sie kann auch in der althochdeutschen Zeit, und zwar über das althochdeutsche Gebiet hinaus, nicht verkannt werden. Ist es nicht seltsam, daß den rein dialektischen Urkunden gegenüber fast jedes Denkmal dialektische Schwierigkeiten bietet? Und so hat für das größte niederdeutsche Sprachdenkmal, den Heliand, Collitz geradezu eine überdialektische epische Sprache behauptet, nach dem Muster der hellenischen Gattungsidiome. Ob ein stärkeres Gefühl der Zusammengehörigkeit und als seine Folge ein stärkeres Bedürfnis nach gegenseitiger Verständigung den zu weit fortschreitenden Eigenheiten Halt gebot? Jedenfalls: am Ende stehen *bewußte* Ver-

suche, am Hofe Karls des Großen auch systematisch wenigstens die Schreibung zu regulieren, was ja für die Urkunden eines zentralisierten Reiches eine staatliche Notwendigkeit wurde.

Wie es auch erklärt werden möge — tatsächlich haben wir in dieser Periode erst ein so starkes Auseinanderfluten der Dialekte wie nie wieder; auch in den Vokalen. Gerade auch unter ihnen hat es in der deutschen Sprachgeschichte nie wieder so viele Spielarten gegeben wie damals. Irgendeine treibende Kraft wird dahinter stehen: eine Neigung zum Individualisieren, eine Freude an der Sprache selbst (wie sie uns Otfried für sich bezeugt), gelegentlich auch eine Anpassung an die Art der mächtig zuströmenden fremden Worte — denn jede Vorbereitungszeit schwelgt im Fremdwort. Eine Stimmung muß dagewesen sein, die nach Neuem verlangte, nach neuen Klängen, neuen Begriffen, neuen Formen. Ihr kam das Christentum entgegen, das in seinem Mantel versteckt zugleich die antike Kultur trug, wie sie für die Kulturhöhe der „Barbaren" zurechtgemacht war.

Der althochdeutschen Zeit, die man von der fertigen Konstitution der neuen Sprache bis zu den Anfängen der mittelhochdeutschen Schriftsprache, 750 bis 1050, rechnet, war die Aufgabe gestellt, die Verschmelzung dieser fremden mit der überlieferten Art durchzuführen. Zunächst sprachlich: eine bisher ungeahnte Verwendung der Prosa mußte ermöglicht und dazu der bisher nur an einfachste Aussagen gewöhnte Satzbau erzogen werden. Die Poesie hatte mit Abkehr von den endreimenden Sangversen die drei Prinzipien der altchristlich-europäischen Hymnendichtung sich anzueignen: Endreim, Strophenbau (den freilich auch die Germanen schon besessen hatten, der aber nun die herrschende metrische Form wurde), akzentuierenden Versbau. Der Wortschatz hatte eine große Zahl neuer Begriffe entweder in der Form des Fremdworts sich einzuverleiben oder in der der Übersetzung nachzubilden. — Aber wenn wir hier doch die sprachliche Schulung nur als Vorbedingung der literarischen fassen, dürfen wir an den sprachgeschichtlichen Grenzen nicht stehen bleiben. Als Vorbereitungszeit bildet die althochdeutsche Periode mit der „frühmittelhochdeutschen" bis zur Ausbildung einer vollkommenen Schriftsprache eine Einheit; wir müssen insofern den Zeitraum von 750 bis 1180 (wie man abzugrenzen pflegt) zusammennehmen. Die mittelhochdeutsche Blütezeit geht in ihren Wurzeln so weit zurück; gerade wie der Keim zu unserer klassischen Literatur dreihundert Jahre vor ihrer Höhezeit erwuchs.

Freilich ist die Aufgabe jener beiden vorbereitenden Perioden nicht völlig

gleich, die althochdeutsche ist die Schulzeit: lernen heißt es, übersetzen, auswendiglernen, nachbilden. Die frühmittelhochdeutsche ist die Universitätszeit: schwärmen, neue Ideale bilden, stürmisch dichten, singen, melancholisch grübeln, nun und hoffentlich bei alle dem auch ein wenig lernen!

Aber wie die Schule von dem unverdorbenen Gemüt ganz naturgemäß als eine Bedrückung empfunden wird, so ist auch der äußere Anblick der althochdeutschen Zeit zunächst der eines Kampfes: eines Kampfes zwischen alter und neuer Art und Literatur. Und wenn die Geistlichkeit, mit Einschluß des national enthusiasmierten Otfried, diesen Kampf bewußt und nachdrücklich führt, so muß man bedenken, daß ein doppelter Gegensatz sich geltend machte: der des „Gebildeten" gegen den Ungebildeten neben dem des Christen gegen den Heiden. Wenn die Synoden gegen die „schmählichen" Lieder des Volkes einschreiten, so gilt das ja ganz gewiß zunächst dem unchristlichen Inhalt; aber ein ästhetischer Widerwillen, wie ihn die Aufklärung gegen den „groben Pövel" hegte, wird schon mitgesprochen haben. Bis in das rein Sprachliche hinein erstreckt sich Otfrieds Polemik — man denke nur zur Erklärung an andere Erscheinungen wie den fanatischen Widerspruch neugriechischer Kreise gegen die „Verunreinigung" ihrer klassischen Schriftsprache durch Volksausdrücke, der bis zu einem Volksaufstand wegen einer Bibelübersetzung geführt hat.

Diese historisch begründete Stellungnahme der neuen Literatur gegen die alte hat nun aber weitreichende Folgen.

Für zwei Jahrhunderte ist die deutsche Literatur so gut wie ganz (und die Prosa völlig) in geistlichen Händen. Sie ändert in dieser Zeit ihren ganzen Charakter. Sie will erbaulich sein, im Sinne der christlichen Ideale wirken — nur ganz schüchtern wagt sich daneben eine reine Unterhaltungsliteratur hervor: Schwänke, Märchen, Rätsel, vorerst noch entweder durch das lateinische Kleid vor Mißbrauch geschützt — oder umgekehrt schutzlos dem Untergange preisgegeben, dem eine von der schriftlichen Überlieferung ferngehaltene Dichtung in dieser Zeit nicht mehr entgehen kann. Die neue Literatur aber, weil sie erbaulich ist, verliert die Fühlung mit dem großen Publikum, das solcher Erbauung noch nicht bedürftig, vielfach noch nicht fähig ist. Die zufällige Zuhörerschaft, die nichts war als ein Ausschnitt aus dem Volke, wird durch die Missionsgemeinde ersetzt, oder es dichtet auch geradezu der Kleriker für den Kleriker. Otfried will für sein Volk singen; aber das Volk, das nicht einmal Klopstocks „Messias" aufnehmen konnte, vermochte

in langen monotonen Strophenreihen fremdartigen Inhalts keinen Ersatz für die Heldensage zu finden — den bot erst allmählich, und unvollkommen, die christliche Legende. Es beginnt die unheilvolle Scheidung zwischen dem gebildeten Dichter und dem ungebildeten Volk, die durch die Gelehrsamkeit des 17. Jahrhunderts nur verstärkt, und niemals völlig überwunden wurde. Und da heimlich doch auch eine unerbauliche Literatur fortgepflanzt wurde, begann auch die für uns so besonders bezeichnende Scheidung zweier Literaturen, die nur einmal überwunden wurde. Einzig Friedrich Schiller wurde der Dichter aller Deutschen.

Aber wichtiger noch als die Veränderung des Publikums wurde die des Dichters. Auch hier ist zunächst zu betonen, daß die alte gute Gleichartigkeit aufgehoben wurde. Der alte Sänger war von demselben Stoff wie sein Hörer; der geistliche Dichter hat einen neuen Menschen angezogen. Er bearbeitet Ideen, die nicht aus dieser Gemeinschaft stammen. Und: diese sind so wichtig, daß die Formgebung Nebensache wird; wir sind auf dem gefährlichen Wege zu einer unliterarischen Literatur. Hilflose Übersetzungen lateinischer Texte, in denen Wort für Wort der deutsche Ausdruck statt des fremden zwischen die Zeilen geschrieben ist — das mag sprachgeschichtlich noch so wichtig sein, das mag für die Verbreitung christlicher Vorschriften noch so viel bedeuten — die deutsche Literatur als solche geht das nichts an.

Dennoch versteht es sich, daß auch was aus dieser Zeit literarische Bedeutung hat, den Charakter der Übersetzung trägt, oder wenigstens den der Nachbildung. Es ist nur zu unterscheiden, ob man sich ganz dem Rahmen der universalen christlich-abendländischen Literatur einfügte, nur eben in der Nationalsprache; oder ob man eine Anpassung an einheimische Art wenigstens versuchte.

Dieser Anschluß war noch am ehesten von der Lyrik aus denkbar. Man dichtete „Leise“, so nach dem Refrain genannt: aus der Kehrzeile „Kyrie eleison“, Herr erbarme dich, blieb nur der deutschem Sprachklang verwandte der vorletzten Silbe im Ohr. Bei Bittgängen sang der Priester die Litanei vor: „Christus schenke uns seine Gnade!“ „Alle Heiligen mögen uns helfen“, und die Gemeinde stimmte dann jedesmal in jenen Ruf ein. So war die Verteilung des Vortrags bei der chorischen Poesie wenigstens einigermaßen nachgebildet. — Oder man gestaltete solche Leise mit etwas epischer Motivierung aus wie in dem Bittgesang an St. Petrus: „Unser Herr hat dem heiligen Petrus die Gewalt übergeben, den zu retten, der sich in

seinen Schutz begibt." „Er hat auch wahrlich die Tür des Himmelreiches unter sich und kann was er retten will hineinlassen" — und wieder immer der Anruf an den Herrn. So ist noch ein wenig vom Stil der Zauberformel hinzugetan. Oder man dichtet eigentliche Heiligenballaden, wie (im 9. Jahrhundert, in dem auch das Petruslied verfaßt ist) eine seltsame vom heiligen Georg. Sie beginnt ganz im Stil der Heldensage mit bewegtem Auszug des reisigen Heiligen und schildert in drastischem Schattenriß seine Taten und Erlebnisse: erst seine Heilwunder, dann die wunderbare Selbstbelebung des dreimal Getöteten; wobei jedesmal beteuernde Kehrzeilen die Gliederung hervorheben: „so hat es der heilige Georg gemacht". — Aber all diese Anpassungen von christlicher Form und christlichem Inhalt an alte Art blieben ärmlich.

Einen Schritt näher kam die weltliche Lyrik. Die Heldensage lebte fort, doch jetzt vorzugsweise unter christlicher Aufsicht; und neben ihr das ältere historische Lied, das sich an jede wichtigere Tat eines Fürsten oder Feldherrn anschloß — kurze und berichtende Depeschen vom Kriegsschauplatz oder lange ausmalende Erzählungen. 915 besiegt Herzog Heinrich, der spätere deutsche König, bei Eresburg den Frankenherzog Eberhard. Die Spielleute verbreiten die Nachricht: „So viele Franken sind gefallen, kein Totenreich bietet Raum ihnen allen!" Oder mit jener moralistischen Wendung, die wir auch in Heldenliedern trafen: in der Burg Thares am Main sitzt Adalbert von Bamberg eingeschlossen; da lockt ihn Erzbischof Hatto von Mainz heraus und läßt ihn (906) enthaupten. — Persönliches Gefallen an volkstümlichen Gestalten sammelt um sie ganze Liederkreise, wie um Theoderich: und wieder steht als solch ein Liebling neben dem großen Kaiser Karl ein sonst fast Vergessener, der Graf Konrad von Niederlahngau (gest. 948), wie Eugen von Savoyen nicht bloß als treuer Vasall (Ottos I.) und tüchtiger Feldherr gefeiert, sondern auch noch wegen seiner kurzen gedrungenen Gestalt besonders gut bekannt: man besang diesen „Kurzibold" wie nach 800 Jahren den „kleinen Kapuziner". — Ein solches historisches Lied ist uns erhalten, wichtig, weil es so recht eine Kompromißdichtung ist, eine Mischung von volkstümlichem historischem Bericht und offizieller geistlicher Hofpoesie: das Lied auf den Sieg des unbedeutenden Königs Ludwig über die Normannen — besonders wichtig noch deshalb, weil der König gerade ein Jahr nach dem Sieg bei Saucourt (3. August 881) gestorben ist und deshalb dies Lied, das ihn noch als Lebenden feiert, genau zu datieren ist. Es sind kurze balladenhafte Zeilen mit volkstümlichem Ansatz: „Ich weiß einen König — Herr

Ludwig heißt er —" Das Ganze aber ist durchsetzt von klerikaler Erbaulichkeit: Gott ruft den König zur Hilfe auf und da dieser ein gottesfürchtiger Herrscher ist, siegt er sofort. Aber in den höfischen Dithyrambus drängen sich wieder ein paar uralte Töne: „der Kriegsgesang war gesungen, der Krieg begonnen, das Blut färbte die Wangen —"

Solche Nachklänge aus dem altgermanischen Lied hören wir aber sogar aus der Epik heraus, die an die Stelle der heidnischen Heldensage (deren Inhalt natürlich für historisch galt) die Taten und Leiden Christi setzen wollte.

Den großen beiden Bibeldichtungen, der hochdeutschen Otfrieds und der niederdeutschen eines namenlosen Sängers, die wir „Heliand" nennen, liegt eine lange vielfältige Übersetzertätigkeit voraus. Sie begann ja schon mit dem großen Werk des Gotenbischofs Ulfilas (gest. 383) oder vor ihm. Natürlich haftet sie zunächst eng an dem Vorbild, und diesen Übersetzungen der Evangelienharmonie des Tatian (830—35, Fulda) oder der Benediktinerregel (Anfang des 9. Jahrhunderts, St. Gallen) mußten wir schon literarische Bedeutung absprechen, wie nicht minder zahlreichen amtlichen Verdeutschungen von Taufformeln, Gebeten, Missionsanweisungen, so groß übrigens ihre kulturelle Bedeutung ist. Allerdings aber hob sich am Schluß aus dieser unausgesetzten Eindeutschungsarbeit der Klöster die imposante Gestalt des Mönches Nôtkêr. Notker, der Dritte dieses Namens, Labeo der Großlippige oder Teutonicus der Deutsche benannt, ist 925 in der Nähe des berühmtesten altdeutschen Klosters, St. Gallen, geboren; der erste Ekkehard, der sein Interesse an deutscher Dichtung umgekehrt durch das lateinische Epos von Waltharius betätigte, war sein Oheim. Notker lebte ganz seiner Klosterschule und einer unübersehbaren Arbeit, die man lange einer ganzen Schule zuschreiben wollte. Er starb 1022 und hatte als schwerste Sünde zu beichten, daß er einmal das Ordenskleid mit dem Blut eines Wolfes befleckt habe. — Er ist gleichsam die Verkörperung jener von Karl dem Großen und seinem „Kultusminister" Alcuin gehegten Absicht, die ganze antike Kultur den Deutschen zu vermitteln. Griechische Philosophie, spätlateinische Erbauungsdichtung und Psalmen ergänzen sich zu einem großen Lesebuch für das Kloster; Lehrbücher der Rhetorik, Logik, Musik stellen einen vollständigen Schulgang dar, in dessen Beispiele „der Deutsche" gern auch einmal kräftig-anschauliche altdeutsche Verse aufnahm, freilich nur unschuldige von Hirsch und Hinde oder dem Rieseneber. — Notkers Verdienste um die

deutsche Sprache sind die größten, die vor Luther sich ein Deutscher erworben hat. „In seiner lebendigen, idiomatischen, anschaulichen Art philosophische Ausdrücke anzuwenden," urteilt Ker, „ist er der Ahnherr von Meister Eckhart und Hegel." Christian Wolffs große Leistung in Herrichtung einer deutschen philosophischen Sprache bleibt durch ihre trockene Sachlichkeit weit hinter Notkers Einfühlung zurück. Der Meister, der auf wohlklingende Wortverbindung im Sinne der Satzkunst als erster geachtet hat, wußte zugleich seine Prosa dem poetischen Stil der Zeit nachzubilden, ohne ihre Klarheit zu gefährden. „Er wählt gerne die poetische Wortstellung," sagt Bruckner, „und liebt es zu Substantiven ein anschauliches Attribut zu setzen. Seine Satzkola bildet er kurz und rhythmisch wohlgefällig; vielfach sind sie durchaus wie Verse gebaut. Auch das alte Kunstmittel des Stabreims und das epische Formelwerk verwendet er gern, um einem Ausdruck Kraft und Farbe zu verleihen."

In den ununterbrochenen Gang aber dieser prosaischen Aneignungen fremder Literatur, der erst mit Notker am Ende der althochdeutschen Zeit seine Höhe erreichte, muß man nun auch die Versuche in gebundener Sprache einreihen. Auch sie sind zunächst eben lediglich als Übersetzungen gemeint: als Anleitungen zur deutschen Bibellektüre. Aber die Gestalt Christi tritt beherrschend in den Vordergrund und hebt die Übersetzung auf die Höhe origineller Dichtung; mehr noch bei den begeisterten ungelehrten Sachsen als bei den wohlmeinenden, doch etwas pedantischen Franken.

Der Heliand nimmt in der stattlichen Reihe germanischer Christus-Epen poetisch vor Milton und vielleicht trotz Klopstock den höchsten Rang ein. Und gewiß war auch die dichterische Wiedergabe der heiligen Texte nicht auf den ersten Anhieb zu gewinnen. Wir bemerken vielmehr an den verschiedensten Stellen des Reiches Versuche, von der deutschen Dichtung her den Zugang zu ihnen zu gewinnen. Der älteste, der uns erhalten blieb, ist das sehr altertümliche Wessobrunner Gebet. Dessen zweiter Teil ist eine rein christliche Anrufung Gottes: der erste aber gewissermaßen in der Art, wie sonst die Evangelienharmonien mehrere Evangelisten in einen Text brachten, so eine Bemühung, altgermanische und christliche Schilderung des uranfänglichen Chaos zu harmonisieren. — Dann das Muspilli, wahrscheinlich bayrisch wie jenes sächsisch; nach einer leider neuerdings erschütterten hübschen Annahme Schmellers von König Ludwig dem Deutschen selbst in ein ihm gehöriges Erbauungsbuch eingezeichnet — eine alliterierende Predigt

gegen die Habgierigen, insbesondere auch gegen die bestechlichen Richter — Scherer vermutete, daß Karls des Großen Mahnung an die Vornehmsten des Reiches, keine Geschenke dieser Art anzunehmen (802), die Abfassung veranlaßt habe. Was man erwirbt, führt der Dichter aus, verschwindet ja doch nach dem Tode. Und dann beginnt das wahre, gerechte Gericht, erst mit dem Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die einzelne Seele, dann mit dem großen Endkampf zwischen Elias und dem Antichrist. Hier sind Anklänge an die altgermanische Schilderung der „Götterdämmerung“ zu bemerken, die dem lehrhaften Gedicht einmal epische Größe verleihen — drittens, schon in Endreimen und strophischer Anordnung, das anmutige Gedicht „Christus und die Samariterin“ aus dem zehnten Jahrhundert und wohl alemannischen Ursprungs. Es zitiert die kirchliche Perikope — „wir lesen —“ und geht anschaulich von der Situation aus: das Gruppenbild des am Brunnen sitzenden Heilands, zu dem die Samariterin tritt, wird bewegt; doch bleibt die gut geführte Wechselrede ohne die Gesten der Heldenlieder.

Wir werden also nach den Prosa-Übersetzungen als zweite Stufe solche poetischen Einzelschilderungen annehmen müssen: der schaffende Gott, die kämpfenden Heerscharen, Christus am Brunnen — alles Situationen, die noch Michelangelo wählen konnte. Und mit solchen Einzelabschnitten hat wahrscheinlich auch der Helianddichter begonnen, der dann sein ganzes Werk in „Versgebinde“ (per fitteas) einteilte; wie denn auch Otfried beim Dichten nicht in chronologischer Folge vorging.

Das Werk des Heliandddichters nun soll das Alte und Neue Testament umfaßt haben und ausdrücklich wird bezeugt, er habe mit der Schöpfung der Welt begonnen — also wohl etwa in der Art des Wessobrunner Gebets. Freilich war uns nur die mit neuer Einleitung einsetzende Übersetzung des Neuen Testaments (nach Tatians Evangelienharmonie) bekannt, bis vor wenigen Jahren endlich ein glücklicher Fund auch eine Reihe von Versen zur Genesis ans Licht brachte. — Der Dichter war ein Ungelehrter, der sich schon früh als Sänger versucht hatte. Ludwig der Fromme veranlaßte ihn zu dem großen Werk, das zwischen 825 und 835 im Westfälischen entstand; und zwar so, daß der sächsische Bauer sich Stücke (auch aus einem Kommentar) vorlesen ließ und sie in Verse umsetzte. — Ähnlich hat auch Wolfram von Eschenbach gearbeitet. Sein Ruhm aber ward so groß, daß die Legende von der göttlichen Berufung des angelsächsischen Dichters Caedmon auf

ihn übertragen wurde, wobei allerdings seine Namenlosigkeit rätselhaft bleibt.

Stil und Ton des „Heliand“ hat zuerst Vilmar schön und eindringlich beleuchtet. Es ist die Geschichte von dem milden Herrn Christus, sächsischen Männern in ihrer Sprache erzählt. Die Form ist gesprengt, die Verse an der Grenze der Regellosigkeit, aber die innere Anschauung ist groß und geschlossen. Mit Recht hat man an die einfühlenden Anachronismen der alten Malerei erinnert. Heidnische Ausdrücke, heimische Sitten, ererbte Anschauungen werden treuherzig und mit großer Innigkeit auf den fremden Stoff übertragen, ohne daß doch eigentlich eine Stillosigkeit entstände — außer etwa, wenn Petri Schwerthieb doch etwas zu behaglich vorgeführt wird. Die letzte große deutsche Alliterationsdichtung wird an Kraft der Darstellung, an Innigkeit des Tons, an Anschaulichkeit der Schilderungen wohl auch die vornehmste gewesen sein.

Daneben sticht nun freilich die erste große deutsche Endreimdichtung sehr ab. Otfried, ein Mönch des Klosters Weißenburg, verfaßte etwa von 851 an seine große Evangeliendichtung in fünf Büchern, die zwischen 863 und 875 vollendet wurde. Alles geschah ordnungsgemäß: eine Reihe von erklärenden Dedikationen geht voran, eine genaue Sonderung der Erzählung von der Auslegung folgt; die Handschrift wurde von Otfried selbst korrigiert und mit Akzenten für den psalmodierenden Vortrag versehen, und diese Ausgabe aus den Händen des Verfassers haben wir ziemlich sicher noch heute auf der Wiener Hofbibliothek. Der Name Otfrieds ist bewahrt; von seinen Lebensverhältnissen wissen wir das Wichtigste; da fehlt nichts. Und gewiß — nicht bloß als Sprachdenkmal möchten wir die lange Strophenkette des frommen und nationalgesinnten, fleißigen und einsichtigen Mönchs nicht missen! Aber wie der Heliand ein Bilderbuch ist, müssen wir Otfrieds „Christ“ ein Predigtbuch nennen. Gut erzählt ist es meist, hin und wieder episch-sentimental bewegt; im ganzen doch nur ein glücklich ausgeführtes Schulexerzitium.

Aber auch dieser Halbpoet, der die neue Form zum erstenmal streng wahrte und durch die erste große Dichtung in der Form der christlichen Hymnen ein ähnliches epochemachendes Beispiel gab, wie später Veldeke mit seinem Epos, auch er hat sich der Notwendigkeit, alte Überlieferungen zu nützen, nicht völlig entziehen können. Der akzentuierende Vers seiner vierzeiligen Strophe ist oft noch genau der Alliterationsvers, und hin und wieder schlüpft sogar

eine alte Formel durch, wie umgekehrt ein Endreimpaar in die Stabreime des „Muspilli" seinen Weg gefunden hat.

Natürlich konnte der gelehrte Mönch für die Auslegung einen größeren Apparat benutzen als der Laiendichter des „Heliand"; wir haben ja von ihm auch lateinisch geschriebene Dedikationen. Andere Kleriker blieben ganz in der gelernten Schulsprache und so beginnt früh die wichtige lateinische Nebenliteratur; ja eine dritte legt sich zwischen beide, die in demselben Gedicht, ja in demselben Verspaar deutsche und lateinische Verse paart! Henrici hat neuerdings dieser Mischpoesie große Bedeutung zugesprochen; sie war wohl doch nur ein künstliches Produkt. Ein Angelsachse hat in einer Cambridger Handschrift neben lateinischen Dichtungen deutschen Ursprungs auch solche hybriden Poesien gesammelt; darunter als wichtiges frühes Zeugnis der Liebeserotik, natürlich von einem Geistlichen, Werbungen an eine Nonne. Das Hauptstück aber ist das Gedicht de Heinrico, das doch wohl die Versöhnung zwischen Kaiser Otto und seinem aufrührerischen Bruder Heinrich Weihnachten 941 meint — dieselbe, die Heinrich v. Mühler, der spätere Kultusminister, in dem bekannten Gedicht „Zu Quedlinburg im Dome" besungen hat. Aber das historische Ereignis, die Buße des reuigen Empörers, ist ganz wegretuschiert; übriggeblieben ist ein feierlicher Empfang, auf den dauernde Herzensgemeinschaft folgte ...

Wichtiger ist die recht umfangreiche lateinische Literatur der altdeutschen Zeit. Hier liegt wirklich eine eigene Literatur vor, die sich im Schnittpunkt zweier anderer befindet. Denn die kosmopolitische Literatur der christlichen Kirche, im Abendland so selbstverständlich in lateinischer wie im Morgenland in griechischer Sprache geschrieben, ist zunächst die unmittelbare Fortsetzung der römischen Literatur, deren Vorbilder, Formen, Inhalte sie vielfach übernimmt; und andererseits eben doch auch eine Fortsetzung und vor allem eine Vorbereitung der nationalen Einzelliteraturen — etwa wie jede einzelne „romanische" Sprache ein später vulgärlateinischer Dialekt und zugleich eine nationale Mundart ist. Auch muß man bedenken, daß das Latein nicht bloß Kirchen- und Gelehrtensprache war, sondern die Sprache des internationalen Verkehrs überhaupt; und ferner: daß die mittelalterlichen Anschauungen vom Wesen der Kunst ausschließlich von der Antike erzogen waren. Wenn ein geistlicher Dichter des zehnten Jahrhunderts einen Heiligen besingen wollte, so war ihm die Übersetzung seiner Gedanken ins Lateinische kaum eine stärkere Entfernung von der Konzeption, als etwa

im 17. Jahrhundert die Übersetzung in die offizielle Prunk- und Metaphernsprache. Ja, ob der Mariensänger die Madonna stella maris nennt oder Stern des Morgens, das macht kaum einen Unterschied, wenn beide Formeln bereit lagen.

Diese Einbürgerung lateinischer Verse, Formeln, Kunstmittel hatte nun früh begonnen — lateinische Dichter leben an den Höfen deutscher Fürsten und deutsche Fürsten wie der König Chilperich (gest. 584) versuchten sich in lateinischen Gedichten. Ein Poet wie Ausonius aus Bordeaux (etwa 310—395) besingt in seiner „Mosella" die deutschen Ufer bei Trier nicht ohne ein landschaftliches Verständnis für ihre Reize, während Venantius Fortunatus (etwa 530—600) für die Könige, die er preist, immer noch die alten herkömmlichen Wendungen ohne Anpassung gebrauchen darf. Im ganzen ist ja die römische Literatur selbst im Augenblick der Einwirkung eine „humanistische"; romanisierte Spanier, Franzosen, Afrikaner hüllen sich in das alte Prachtgewand. Wie die Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts pflegen sie Dichtungen, die auf eine objektiv gegebene Grundlage den Schmuck der Floskeln und Allegorien häufen lassen: Reisebeschreibungen, Huldigungen, Epigramme; während die letzten Reimer: Boethius, Cassiodorius Senator viel einfachere lehrhafte Prosa begünstigen.

Nun kam der für die Kleriker unentbehrliche Sprachunterricht; und bald ist eine wirkliche verkleinerte Nachahmung jener spätlateinischen Poesie durch deutsche Humanisten möglich.

Karl der Große stiftet seine berühmte „Akademie". Sie hatte sicher eine politische Absicht: ganz so wie die Richelieus sollte sie die Literatur zentralisieren. Die altgermanische Dichtung war abgetan; der große Kaiser mochte ihre Reste sammeln lassen wie man heutzutage Stücke der absterbenden Volkstracht sammelt. Literatur, Poesie — das war lateinische Dichtung. Die lateinische Kultur wollen Karl der Große und sein Helfer, der Angelsachse Alcuin, der Bonifacius der deutschen Schule, den Germanen bringen; wie Otfried wünschen auch sie Gottes Lob von den Franken gesungen zu hören. Dazu aber braucht es einer fast militärischen Organisation mit niederen und höheren Schulen — und an der Spitze die Akademie, „Sprachgesellschaft", Dichtergenossenschaft und maßgebende Autorität zugleich. Wie in den Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts sollen Vereinsnamen zugleich den Charakter der Mitglieder andeuten — und die sozialen Unterschiede verdecken: der fromme König Karl sitzt als „David" neben Geistlichen, die sich nach

Ovid oder Horaz nennen. Die lateinische Dichtung — oder doch bei dem Kaiser das Interesse dafür — vereinigt Italiener und Angelsachsen, Langobarden und Iren. Paulus Diaconus (gest. um 800) ist ein vornehmer Grafensohn, Angilbert (gest. 819) der unoffizielle Schwiegersohn des Kaisers (und das Modell der ersten historischen Liebessage im neuen Reich — der Geschichte von Eginhard und Emma); andere sind Bischöfe und Äbte von unbekannter Herkunft. Über ihrer aller Poesie schwebt die Herrschaft des Vergil als des eigentlichen Hofpoeten jenes augustischen Alters, das vorstrahlte; und fast alle ihre Dichtungen erfüllt jene humanistische Lust an der Schilderung individuell bedeutender Tagesereignisse, die Epigramm und Reisebeschreibung zu Lieblingsformen machen. Darin liegt auch eine erzieherische Bedeutung: der Humanismus hat immer in Perioden, die sich ins All zu verlieren drohten, das Bedürfnis nach einem realen greifbaren Stoff lebendig erhalten. Theodulf, der bedeutendste des Kreises (aber wohl kein Deutscher) beschreibt kunstgewerbliche Dinge, andere Ruinen.

Auch hier fehlt nicht ganz der Anschluß an die einheimische Art. Deutsche Wettgesänge bei dem Austreiben der bösen Jahreszeit ahmt ein lateinischer Kampfgesang zwischen „Frühling und Winter“ nach; ein Gedicht auf ein zerstörtes Kloster hat Seitenstücke in angelsächsischer Dichtung. Aber es gab auch, freilich innerhalb der vornehmen Akademie, eine wirkliche lateinische Volksdichtung: umherfahrende Kleriker besingen Siege und Todesfälle (den Sieg von Karls Sohn Pippin über die Awaren 796; den Tod des Markgrafen Erich von Friaul (799) in weniger klassizistischer oder geradezu in hymnischer Form (Klagegesang auf den Tod Karls des Großen).

Eine Art Verschmelzung beider Richtungen der lateinischen Dichtung auf deutschem Boden streben die großen Klöster Fulda, Reichenau, St. Gallen an: klassizistische Form mit volkstümlicherem Inhalt. Walahfrid Strabo (etwa 809—849), Abt von Reichenau, ist seit Boethius (wie Manitius bemerkt) der erste Dichter, der eine ganze Anzahl lyrischer Versmaße gebraucht — er fühlt sich in der Form schon zu Hause, aber er knüpft auch an ein Reiterbild des großen Theoderich an, und setzt den Gebrauch der Alliteration fort. Und aus diesen Kreisen ist ja auch Otfried hervorgegangen, der in Fulda seine Schulkenntnisse erwarb. — In St. Gallen begründete Notker Balbulus (etwa 840—912), den Manitius „den größten Dichter des Mittelalters“ nennt, die Sequenzendichtung; nach fremdem Muster wird dem jubilus, der musikalischen Verlängerung der Endsilbe des Alleluia am Schluß der

Messe ein lateinischer Text untergelegt. Und er wird zugleich der Ahnherr der gesamten Lehrtätigkeit in seinem Kloster, die in der Eindeutschung einer ganzen Literatur durch den dritten Notker gipfelt. In St. Gallen hält man sich überhaupt gern auf dem Grenzrain zwischen deutscher und lateinischer Poesie: Ratpert, ein Genosse Notkers, dichtete ein deutsches Loblied auf den St. Gallus, das wir in der lateinischen Version Ekkehards IV. besitzen — desselben Mönchs, der auch den Waltharius endgültig redigiert hat.

Beides nun, was in den Klöstern einigermaßen zusammengewachsen war, höfisch-gelehrte und volkstümliche Lateindichtung, blüht unter den Ottonen noch einmal auf. Da gibt es eine Art von höfischem Meistergesang, der auf die Form und sogar auf die Namen der Metra großes Gewicht legt, während inhaltlich nur bei der schwankhaften Dichtung sich einiges Talent zeigt. Wie beim Meistergesang werden von überall Stoffe geholt: ein witzig vorgetragenes Lügenmärchen, ein noch besser erzählter Schwank von dem „Schneekind" — die untreue Frau behauptet von dem in ihren Busen fallenden Schnee ein Kind empfangen zu haben; der Vater läßt den Bastard in der Sonne „zerschmelzen" —; eine Spielmannsanekdote von einem Erzbischof und einem Gaukler; eine lange Freundschaftsgeschichte mit unmöglichen Proben; aber auch eine Situation aus dem Leben Kaiser Ottos und die erste Erzählung von einem Pakt mit dem Teufel und schließlich die ganze Lebensgeschichte Christi — in einem nach dem Karolinger Karlmann benannten „Modus" — werden in Legendenform gepreßt. Oder es werden gar völlig aktuelle Gegenstände behandelt, wie es in dem Scherzgedicht von der Eselin der Alverad der Fall zu sein scheint. Die Erzählungstechnik in den (meist uralter Tradition entstammten) Novellen und Anekdoten beruht auf geschickter Ausnutzung einer Voraussetzung, wie im Märchen: Heriger von Mainz läßt den Gaukler, der am himmlischen Tisch gespeist haben will, geißeln, nicht weil er ihn belog, sondern weil er da ein Stückchen Fleisch gestohlen haben will. Im übrigen geht die Belebung des Stoffes über alte Spielmannskunstgriffe nicht hinaus, wie wenn der verzweifelnde Freund das Lauteninstrument zerbricht, das seinen Zuruf begleitet hat. — Überall sitzt die an sich korrekte lateinische Form wie ein Panzer und nicht wie ein Rock auf dem volkstümlichen Stoff. Bis eine fast genial zu nennende Persönlichkeit eine innere Verschmelzung bewirkt: die Nonne Hrotsuith.

Hrotsuith, aus edlem sächsischem Geschlecht (um 932 geb.) ist in dem von den sächsischen Fürsten bevorzugten Kloster Gandersheim Nonne. Eine Nichte

des großen Kaisers Otto, ihre Äbtissin, veranlaßt sie zu lateinischer Schriftstellerei: nach 962 vollendet sie ein Buch mit Legenden in Versen, worunter wieder eine von einem Teufelsbündnis: dem des Theophilus. Dann aber enthält das zweite Buch ihrer Werke schon ganz Neues: Dramen in lateinischer Sprache! den Versuch, einen christlichen Terenz zu geben, d. h. in lateinischer Sprache Bilder von dem Laufe der Welt, von dem Sieg der Tugend und der Niederlage des dummen Teufels. Kein Wunder, daß die Dramen, die der Humanist Conrad Celtes entdeckte, noch im vorigen Jahrhundert von dem gelehrten Aschbach für eine Fälschung erklärt wurden! Aber sie sind nicht nur echt, sondern aus diesen Zusammenhängen wohl zu erklären gerade mit ihrer heiter-naiven, bieder-gläubigen Vorführung bekehrter Sünderinnen: geistliche Fastnachtsspiele neben dem höfischen Meistergesang, der lebhaften dramatisch-dialogischen Darstellung in dem deutsch-lateinischen Gedicht de Heinrico oder dem lateinischen Modus Ottinc durchaus verwandt, nur daß Heilige die Kaiser, Überredungen das Kampfgemälde abgelöst haben.

Wie weit aber die Kunst, deutschen Lesern in lateinischer Sprache interessante Dinge zu vermitteln, verbreitet war, zeigt am andern Ende des Reichs der in Bayern entstandene „erste deutsche Roman": der Ruodlieb.

Wir besitzen von ihm nur Fragmente; aber von ansehnlichem Umfang. Es ist ein Lehrgedicht: wie die Nonne von Gandersheim die Legenden in Handlung aufzulösen versucht, wird hier aus ein paar Sprüchen eine biographische Entwicklung abgeleitet. Ein Krieger empfängt von seinem Herrn beim Abschied ein paar gute Lehren und ein rätselhaftes Geschenk; beides muß sich nun bewähren. In der Erzählungskunst steht der durchaus weltlich-praktisch gerichtete Verfasser jenen Schwankerzählern nahe; in der Technik der Verknüpfung scheint er eine nicht gemeine Höhe erreicht zu haben. Neu ist aber vor allem die Gabe, Gestalten und Charaktere in ihren gegenseitigen Beziehungen zu charakterisieren, ein Ehepaar, zwei Könige von verschiedener Macht; auch die schon fast an Gottfrieds „Tristan" erinnernde Freude an höfischem Sport, Kenntnis von jagd- oder fischbaren Tieren, Freude an einem abgerichteten Vogel. Es sind wirkliche Romaneigenschaften, wie denn die ganze Dichtung auch auf eine wirkliche Charakterentwicklung angelegt scheint. Und auch das Geschick des Dichters, vielen viel zu bieten, ist das des Romandichters: wie jene Episoden die höfischen Kreise erfreuen mußten, so gefällt dem einfacheren Leser die Anspielung auf den volkstümlichen Liebesgenuß. Um 1030 in Tegernsee entstanden, bedeutet der Ruodlieb so den Höhe-

punkt jener Verschmelzungstendenzen; wie denn auch stofflich moralistisch didaktische Elemente mit solchen von der Heldensage vereint sind. „Der Ruodlieb", sagt Koegel, „ist das erste Werk unserer Literatur, durch das ein Hauch der modernen Zeit weht" — um so merkwürdiger, als dieser Hauch so alte Themata neu zu beleben wußte. Bedenken wir, daß schon im zehnten Jahrhundert Bischof Pilgrim von Passau auch eine lateinische Aufzeichnung der Nibelungendichtung veranlaßt haben soll, so spüren wir noch deutlicher, wie bei den Humanisten die moderne Dichtung sich vorzubereiten begann, für die die deutsche Sprache noch nicht genügend gerüstet war. Aber sie läßt sich nicht länger von dem literarischen Felde zurückhalten. Fast gleichzeitig mit dem „Ruodlieb" entstehen jene bedeutenden lyrischen Dichtungen, die die frühmittelhochdeutsche Periode zu einer so merkwürdigen Zeit der reichen Hoffnungen und stürmischen Werbungen machen. Und den „Ruodlieb" trennt gleichzeitig nur eine kurze Frist von jener raschen und lebensvollen Entwicklung einer neuen Epik, die in raschem Gang auf die Höhe des „Parcival" und des „Tristan" heraufführen sollte.

Drittes Kapitel: Frühmittelhochdeutsche Zeit

Die Jahre von 1050—1180 sind, politisch angesehen, etwa als die Zeit der großen Vasallen zu bezeichnen. Heinrich III. (gest. 1056) hält sie kräftig nieder; dann brachen sie um so wilder hervor, bis 1181 Friedrich Barbarossa den größten unter ihnen, den Cid Campeador der Deutschen, Heinrich den Löwen niederwarf. Auch unmittelbar spiegeln sich diese Verhältnisse in der Poesie: der getreue Roland, der verleumdete Herzog Ernst, der (verleumdete? und) ungetreue Graf Rudolf sind solche großen Lehnsherren; während später (wie früher) der Vasall nur Nebenperson im Epos ist, wenn auch vielleicht in der Bedeutung Hagens und Ruedigers. Auch in der politischen Wirklichkeit wird zwar die geschlossene monarchische Einheit der Tage Karls oder Ottos des Großen nachher nicht wieder erreicht; aber die Vasallen treten dann als Thronprätendenten auf, oder als verbündete Verschwörer — beidemal eine Vormachtstellung des Kaisers anerkennend; die Zeit ist vorbei, wo ein Erzbischof an Kaisers Statt regieren, ein Herzog als gleichberechtigte Macht neben und gegen den Kaiser auftreten konnte.

Aber mehr noch entspricht dieser politischen Signatur die dichterische mittelbar. Ungebändigte Kräfte — das ist hier wie dort das Kennzeichen. Was dienen soll, bäumt sich gegen die Herrschaft auf: das weltliche Element, offiziell dem geistlichen untergeordnet, macht aus einer Legende eine weltliche Sport- und Liebesgeschichte; die Versform wird zersprengt wie das Vasallenverhältnis; der Dichter will Herr sein über den Stoff, über die Form, über die Moral. Es ist ein Geschlecht literarischer Revolutionäre am Werk, bei denen (wie in all solchen Übergangszeiten) die Tendenz der Poesie, die Betonung der Persönlichkeit der Kunst häufig gefährlich wird; eine merkwürdige Generation, rein literarisch vielfach noch fast unentdeckt.

Zweierlei ist für diesen ersten „Sturm und Drang" unserer Literatur besonders bezeichnend: die hohe Frömmigkeit, und die stark subjektive Färbung. Es regt sich ein individuelles Bedürfnis nach einer Orientierung in der Welt; eine Stellungnahme zu den großen Problemen wird als persönliche Notwendigkeit empfunden. Nicht mit Unrecht hat Scherer diese Epoche unter solchen Gesichtspunkten mit der des Pietismus verglichen. Wie bei diesem, geschieht überall eine große scharfe Zweiteilung, die keine „Adiaphora", keine gleichgültigen Dinge zu dulden scheint. Himmel und Hölle — der Gegensatz wird nicht nur in einem merkwürdigen Denkmal aus Franken von der zweiten

Hälfte des elften Jahrhunderts bis zu starrer Pedanterie durchgeführt. Wohl aber ist diese emphatische Predigt deshalb charakteristisch, weil die Forscher sich bis heute nicht darüber haben einigen können, ob reimlose vierhebige Verse vorliegen — freilich etwas ganz einzig dastehendes — oder besonders sorgfältig rhythmisierte Prosa: so stark durchdringt eine sorgfältige Aufteilung der Satzteile als symbolisches Abbild der inneren Zweiteilung die Denkmäler dieser Zeit! Ebenso teilt in einfachen schweren Reimzeilen ein altes „Memento mori" erst Diesseits und Jenseits, dann wiederum Himmel und Hölle ab; und bei den Satirikern und Didaktikern wird ebenso scharf die Scheidewand gezogen.

Um nun aber auf dem rechten Boden zu stehen, mußte man ihn kennen. Deshalb ist diese Zeit so lerneifrig wie keine andere in unserm Mittelalter; deshalb lebt nicht bloß auf höherer Stufe die christliche Übersetzungspoesie wieder auf, sondern auch eine neue christliche Epik entfaltet sich — jene erbauliche Heldensage, die Legendendichtung, auf die wir schon hingewiesen haben. So stark ist das Verlangen, von dem Alten Testament zu hören, das erbauliche Heldensage und unmittelbare Didaktik vereint, daß, wie es scheint, in Kärnthen unter dem Einfluß einer starken von dem Erzbistum Salzburg ausgehenden geistlichen Bewegung sich eine ganze Gruppe von Männern zusammentat, um die Genesis in Verse zu bringen: Schöpfung und Sündenfall; Abel und Kain; Noah; Abraham; Isaak und seine Söhne; Joseph in Ägypten — diese Themata der „Wiener Genesis" (nach 1071) wies Scherer je einem Bearbeiter zu. Und diese Übersetzung ist dann wahrscheinlich ihrerseits in dem steirischen Stift Vorau, das erst ein Jahrhundert später (1163) gegründet wurde, für eine neue, viel mehr dogmatisch erklärende als erzählende Genesisbearbeitung benutzt worden. Und wie bei Gedichten der Heldensage findet sich auch hier die Fortdichtung: auch das Buch Exodus wird umgedichtet, in der Wiener wie in der Vorauer Dichtung. Oder die Schöpfung wird mit der Erlösung in dogmatische Verbindung gebracht in dem „Anegenge", ebenfalls in Österreich. Die selbständigste Bearbeitung der Heilsgeschichte aber gibt ein fränkischer Kleriker in ungleichstrophigen Versen und freierer syntaktischer Fügung in der sog. „Summa theologiae". Schon hier treffen wir in voller Entwicklung die Neigung zum Symbolisieren, die diese Poesie freilich aus der Scholastik und Theologie ihrer Zeit entnahm, doch aber selbst kongenial weiterführte. Ein wichtiges Werkzeug ist dabei die bestimmte Zahl: eine Art von christlichem Pythagoreismus läßt die Dreizahl

oder Siebenzahl überall finden und ausdeuten; mit ihrer Hilfe werden die Eigenschaften der drei Personen der Dreieinigkeit aufgeteilt, oder die drei freistehenden Ecken des heiligen Kreuzes mit drei Worten des Glaubens gleichgesetzt. Aber wie bei den Pythagoräern hängt das nicht nur mit einer großen rationalistischen Unterströmung der gläubigen Stimmung zusammen, sondern auch mit der gesteigerten Lust an Musik und Metrik: die ungleichstrophigen Abschnitte deuten auf die bald erscheinenden Verskomposita vor, durch die zuerst das starre System der vierhebig paarigen Verszeilen gelockert und für die neue Strophik brauchbar gemacht wurde.

Am stärksten aber kam dieser symbolistischen Neigung ein ganz altes Buch entgegen: der schon vor 140 n. Chr. in griechischer Sprache verfaßte „Physiologus". Er wird neu entdeckt und wieder zweimal bearbeitet, „zunächst im 11. Jahrhundert von zwei alemannischen Übersetzern unvollständig, dann im 12. Jahrhundert von einem Österreicher vollständig" — eine Begegnung, die gleich der zweimaligen Umdichtung von Genesis und Exodus beweist, wie stark das literarische Bedürfnis, ja die Mode in dieser Epoche herrscht.

Der „Physiologus" ist ein großartiger Versuch, die wirkliche, konkrete, verachtete Welt der Betrachtung des Frommen dadurch wieder würdig zu machen, daß man lehrt, die irdischen Einzeldinge sub specie aeterni zu beschauen. Man hat es ja unendlich oft zitiert, wie noch Petrarca nach der Besteigung des Mont Ventoux Reue fühlte ob seiner Naturbewunderung und sich von den Worten des heiligen Augustinus mahnen ließ, über Bergen und Strömen Gott nicht zu vergessen. Aber die auf das Überirdische gerichtete Meditation mußte allgemein zu solcher Scheu führen. Auf der andern Seite aber lebte doch daneben die Anschauung, daß der Schöpfer die Welt geschaffen habe, damit alles ihn lobpreise. Es galt also, die geschaffenen Dinge zum Preise Gottes aufzurufen. Es handelt sich um etwas Großes; „fortschreitende Universalpoesie" würden die Romantiker es nennen. Die reale Welt soll für die geistliche Erbauung gewonnen werden — aber doch auch für die rechtschaffene Freude an den Dingen. So also geht man hinaus und sammelt Beispiele für Gottes Kunst, seine Weisheit und Güte in den Dingen der Welt anschaulich zu machen. Wenn das aber die „Physikotheologie" und „Brontotheologie" des 18. Jahrhunderts mit kleinlichen Hinweisen auf die im Donner oder im Bau eines Käfers sich offenbarende Weisheit tat — wenn Brockes in seinem „Physiologus" aus der einzelnen Blume des Gartens Andacht gleichsam auf chemischem Wege herauspräparieren will, so stand der Frühzeit

noch das Glück mythenbildender Freiheit zur Verfügung. Gerade das Märchenhafte, gerade das Unmögliche wird der (obendrein noch durch die theologischen Mysterien vorgeschulten) Phantasie des Glaubens liebstes Kind. Uralte Märchen vor allem aus dem Tierreich werden gesammelt: vom Pelikan, der sich selbst die Brust aufbeißt, um von dem Blut seine Jungen zu tränken (denn wozu bedürfte er sonst des aufdringlichen Schnabels?); vom Salamander, dem das Feuer nichts anhaben kann. Oder die Tiere selbst sind märchenhaft: der Phönix, der nur einmal in der Welt da ist, und wenn er altert, sich selbst verbrennt, um verjüngt aus dem Scheiterhaufen aufzusteigen — ein unerschöpfliches Thema für tiefsinnige Auslegung; das Einhorn, das nicht zu fangen ist, aber einer reinen Jungfrau sich zahm in den Schoß legt. Ruinenhaft lebt der Physiologus ja noch fort in unseren Allegorien, in den Wahrzeichen unserer Apotheken, in Waffenbildern wie dem Großbritanniens; aber einmal war er eine große lebendige Poesie. Wie eine „Natursage" stand er neben der Heldensage, gleich alten ewigen Wurzeln entsprossen, gleich allgemeiner Teilnahme sicher. Und wie dort begabte einzelne Dichter das im Volk umherrollende Gut formen und festhalten, so hier die „Gelehrten". „So sagt der Physiologus", heißt es; gerade wie Abraham a Santa Clara, wenn er ähnliche Wunder in gleicher Absicht vorbringt, sagt: „die Ursach weiß der Philosophus." „Der Physiolog", das ist der abstrakte „Kenner und Deuter der Natur"; und wie wir die Theosophie Jacob Böhmes für die größte Dichtung des 17. Jahrhunderts in Deutschland halten, so diese wunderreiche Auslegung der Naturwunder für die bedeutendste des frühen Mittelalters.

„Etwa vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts an beginnen diese Bilder in der Kunstpoesie so recht eigentlich festen Fuß zu fassen und werden immer beliebter, bei Deutschen und Romanen", sagt Lauchert, der Geschichtschreiber des Physiologus. Aber es steht damit wie mit der Bibel oder mit Schillers Dichtungen: die Beliebtheit der Zitate setzt natürlich eine starke frühere Beliebtheit der Werke selbst voraus. Die Neigung, Naturwunder (wirkliche und märchenhafte) allegorisch auszulegen ist dem Mittelalter nicht allein eigen; wir werden sehen, wie sie als „emblematische Poesie" im 17. Jahrhundert eine neue Blüte erlebt und wie in den Tagen der Sprachgesellschaften der „Palmbaum" der Poesie so unentbehrlich ist wie in denen des Minnedienstes das Einhorn. Beidemal aber ist das Spiel mit Natursymbolen selbst nur symbolisch für eine tiefere allgemeinere Neigung, über die

bloße Wirklichkeit hinwegzukommen. „Das bedeutet", „dies soll bezeichnen" — auf Schritt und Tritt treffen wir diese Wendung in der frühmittelhochdeutschen Epik. Und diese Grundanschauung — „alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" — gibt nun auch der Lyrik dieser Epoche ihre eigentümliche Kraft und Schönheit.

Wie ein Nachtrag zum Physiologus nimmt sich das Stück gereimter Erdbeschreibung aus, das (nach 1086) ein fränkischer Geistlicher verfaßte: eine planlose Aneinanderreihung von wunderbaren Seen und Flüssen, die jedesmal moralisch ausgedeutet werden könnte. — Die Ausdeutung selbst, und gleich in den Text verschlungen, gibt Abt Williram von Ebersberg in Bayern in seiner Übersetzung des Hohen Liedes (gegen 1063). Die Behandlung der Sprache, die Einfügung der fremden Worte in die deutschen Sätze, entspricht Notkers Art — und derjenigen der Dichter der frühmittelhochdeutschen Epoche; aber diese letzte wichtige deutsche Prosaschrift vor den Abhandlungen der Mystiker bedeutet dennoch etwas Neues. Notker arbeitet für die Schule — Williram, den denn auch kein geringer Erfolg belohnte, für „die hohe geistliche Gesellschaft jener Tage". Es sind dieselben Kreise, in denen zuerst eigentliche Minnedichtung beobachtet wird; und es ist dasselbe Mittel, das die erhitzte Aszese des Pietismus fand, um sinnlich-übersinnlichen Stimmungen eine Berechtigung aus der Bibel zu schenken. Wie die Statuen des Adam, der Eva, des Sebastianus den Bildhauern Gelegenheit geben mußten, das Nackte darzustellen, so erlaubten die Liebeslieder des Alten Testaments heiße Gefühle in symbolischer Verhüllung auszusprechen.

Unter der Gewalt dieser neuen Stimmungen wandelt sich jene religiöse Lehrdichtung in religiöse Lyrik. Natürlich bleiben sie in Berührung, und die ältere Art dauert fort: die „Summa theologiae" ist ein paar Jahrzehnte jünger als Ezzos Gesang. Aber innerlich ist diese bedeutende Dichtung von der andern durch eine lange Entwicklung getrennt; es ist eine neue Generation, die mit Ezzo zu Wort kommt. Eine ganze Generation, die im Chorus das neue Kirchenlied singt, wie dasjenige der altlutherischen Zeit chorischer Gesang einer ganzen Generation ist.

Eine mächtige Welle religiöser Vertiefung kam aus den Mönchsorden her über Klerus und Laien; die von dem Kloster Cluny ausgehende Reformationsbewegung verlangte eine schärfere Durchführung der Trennung von „Welt" und Gottesdienst. Einer ihrer Führer in Deutschland war der Bischof Gunther von Bamberg. Im Dienst seiner Bestrebungen und in seinem un-

mittelbaren Auftrag verfaßte 1063—64 ein Geistlicher Ezzo eine lyrische Schilderung der Passion, zum Gesang bestimmt und nicht zum Vorlesen, und der erste deutsche Komponist von dem wir wissen, Wille, setzte die Musik dazu; denn die Vereinigung von Wort und Weise, die einem Walther von der Vogelweide oder Neidhart von Reuenthal selbstverständlich war, mußte erst wieder gefunden werden. Und der Erfolg war wiederum ein großer — die Geistlichen, denen die Dichtung galt, flohen aus dem Weltleben in den umhegten Schutz der kanonischen Lebensweise; die Kleriker von Bamberg wurden Kanoniker, d. h. fast Mönche.

Was dies Gedicht Ezzos vor allen Zeitgenossen auszeichnet, ist die Kunst des Aufbaus. Sie ist durchaus von jener symbolischen Idee beherrscht, die wir für diese Epoche bezeichnend fanden. Wie der Physiologus die beiden großen Bücher Gottes, Bibel und Natur, in einer Konkordanz vereinigte, so hatte die Theologie die beiden großen Gruppen der Bibel in innige Beziehung gesetzt: die merkwürdigsten Vorgänge des Alten Testaments werden auf das Neue vorgedeutet; die Opferung Isaaks auf den Tod Christi, oder die Gerte Arons auf die Jungfrau Maria. In demselben Sinn führt nun das „Anegenge", wie das Gedicht nach seinem Anfang genannt wurde, den Parallelismus von Schöpfung und Erlösung durch und zwar so, daß die Schöpfung vor allem nach dem ersten Tage als Erhebung des Lichts aus der Finsternis aufgefaßt wird. So bewegt sich das Gedicht selbst in einer kunstvollen Erhebung von Dunkel zum Licht — eine Technik, die übrigens durch die lateinischen Vorbilder an die Hand gegeben und deshalb auch in dem schönen Melker Marienleich innegehalten wurde. Nach einer kurzen Ansprache an die geistlichen Herren gibt Ezzo das Leitmotiv an: „lux in tenebris", das Licht in der Dunkelheit. Und gleich ist auch das lateinische Leitwort bezeichnend; denn wenn auch die andern Lyriker und Epiker derartige Wendungen wie das Blattgold der altitalienischen Maler aufsetzen, versteht doch keiner wie Ezzo diese fremden Klänge in kunstbewußter Feierlichkeit zu verwenden. Nun wird die Schöpfung erzählt und rasch zu der Verdunkelung durch den Sündenfall geschritten: „Als Adam fiel, da war finstere Nacht und nur kärglich konnten die strahlenden Sterne sie durchdringen, denn die nebelfinstere Teufelsnacht breitete ihre Schatten aus." (Nicht selten hat man den Eindruck, als habe der Bamberger Klerikus die Wortwahl schon mit bewußtem Gefühl für Lautsymbolik vorgenommen.) Nun werden die großen Lichter der geistlichen Weltgeschichte aufgezählt: Abel

durch seinen Märtyrertod, Noah durch sein Gottvertrauen, Abraham durch seinen Gehorsam — sie leuchten aus dem Dunkel der Zeiten herüber. Zuletzt aber erschien als Morgenstern Baptista Johannes. Dann geht mit Christus die Sonne auf. Und nun, wo dem Dichter von der Krippe aus wie in Correggios Gemälde volle Helligkeit ausstrahlt, erzählt er in heller Freudigkeit von Christi Leben, und seine Glaubensfreudigkeit durchdringt auch die Passionsgeschichte. Darauf verdunkelt sich wieder die Sonne... Jetzt mit der geistlichen Auslegung, sinkt das Gedicht ein wenig; die Idee ist groß — „alles war nach dem Geist zu verstehen, alles bedeutet christliche Dinge!" — und die Ausführung hebt sich zu der früheren Kraft erst wieder, als Anrufung an die Stelle der Auslegung tritt. Wenn aber in dem Gebet zum Kreuz dem heutigen Leser die Häufung der Gleichnisse — Segel das Kreuz, Seil die guten Werke, Wind der heilige Geist — gesucht erscheint, so war sie dem alten Hörer eine Bereicherung der Anschauung, die er freudig aufnahm. Es ist ein umgekehrter Physiologus gleichsam: der Glaube, der Tod Christi in irdische Erscheinungen übersetzt. — Und so schließt das Gedicht mit einem Gelöbnis. Wir besitzen kein zweites altes Kirchenlied, das in dem Ton freudiger Gewißheit wie dies mit denen Luthers zu vergleichen wäre, während es sie an Kunst und Reichtum weit überragt.

Wie die Sterne um die Sonne, um in der beliebten astronomischen Gleichnisrede der Zeit zu sprechen, versammeln sich um E330s Anegenge eine Reihe anderer geistlicher Dichtungen. Mit wenigen Ausnahmen gehören sie den Hauptsitzen des späteren Minnesangs an: Franken, dem Donautal und (in viel geringerem Maße) Schwaben. Ihre geistigen Brennpunkte aber sind erst die Mahnung an den Tod, und dann die Anrufung der Mutter Gottes.

Die Erinnerung an den Tod hat für diese Epoche nicht nur religiöse Bedeutung, sondern auch ästhetische. Wie Klopstock sich in poetische Stimmung versetzt, indem er sich das Hinsterben der Freunde ausmalt, die ihn noch lebenskräftig umgeben, so verleiht diesem frommen Asketen der Gedanke an den Übertritt in die Ewigkeit Flügel. Vergänglich, nichtig ist alles hienieden, wiederholt ein wenig monoton, doch in wirksamer Fügung das schwäbische „Memento mori". Und dem großen Gleichnisschatz des Mittelalters für die Zwecklosigkeit menschlichen Treibens scheint er ein neues schönes Bild zuzufügen: „unweise ist der Mann, der auf seiner Reise unter einem schönen Baum einschläft und sein Ziel vergißt — plötzlich springt er auf und wie gereut es ihn dann!"

Diese Todesgedanken werden wir, in charakteristisch veränderter Form, am Ende dieser Periode vor allem bei Heinrich von Melk, wiederkommen sehen. Aber die große Zeit der frühmittelhochdeutschen Lyrik ist von starker, froher Stimmung erfüllt. „Gottlob!" ist Ezzos Lieblingsausruf; die Mariendichtung, möchte man sagen, ist ein einziges, in hundert Farben erglühendes „Gottlob!"

Die gewaltige religiöse und kulturelle Bedeutung des Madonnenkults kann hier nur gestreift werden. Eben jetzt geht diese neue Andacht immer mächtiger durch die Christenheit — für die neue Stellung der Frau, und somit auch für den beginnenden Minnedienst Symptom und Vorbereitung zugleich. Rein ästhetisch aber bedeutete die Mariendichtung nicht mehr und nicht minder als eine lyrische Aufhöhung der Gesamtstimmung, ja der Weltanschauung. Ohne eine solche lyrische Stimmungshöhe ist eine bedeutende Lyrik überhaupt nicht möglich.

Die Romantiker wußten in ihrem theoretisch so sichern Kunstverständnis sehr wohl, was ihre Forderung einer „neuen Mythologie" literarisch bedeutete. Nimmt man das Wort auch hier rein literarisch und läßt seine religiöse Bedeutung für den Augenblick ganz beiseite, so handelt es sich bei dem Marienkult um ganz dasselbe. Die ideale Welt, zu der vor allem der Lyriker aufblickt, erhält einen neuen Mittelpunkt und um ihn gruppiert, eine neue Gestaltenfülle: auch die Engel, als Gefolge der Jungfrau, und die Figuren der Marienlegenden erhalten eine neue dichterische Wichtigkeit. Es muß aber gestattet sein, auch von der rein technischen Bedeutsamkeit solcher „Mythologie" für die Dichtung zu sprechen. Was auch unsere Originalitätssucht dagegen einwenden mag — die Erfahrung der Jahrtausende lehrt, daß die dichterische Fertigkeit eines großen Vorrats von poetischen Formeln nicht entraten kann, deren Anwendung ohne weiteres Stimmung mit sich führt. Aber die Kunst, eine reale Figur völlig in die poetische Wirklichkeit überzuführen, kann dieser Hilfsmittel schon gar nicht entraten. An dem Bilde der Madonna lernten die Heiligenmaler, weibliche Gestalten zu idealisieren; ganz dasselbe gilt für die mittelalterlichen Dichter. Maria ist die erste Gestalt des christlichen Anschauungskreises, deren Bild in derselben Weise von der Liebe des Volkes und dem Nachdenken der Gebildeten poetisch durchgearbeitet, neugeschaffen wurde, wie etwa aus dem altgermanischen das des Gottes Thor, oder aus dem historischen das Kaiser Karls. Und wie jede dieser Gestalten eine bestimmte Atmosphäre um sich verbreitet, so erst recht die der

lieblich-gütigen Himmelskönigin. Natürlich hatte die Dichtung auch Gott, Christus, Lieblingsheilige poetisch zu durchdringen gesucht, zum Teil mit den gleichen Mitteln wie die Jungfrau: mit Umschreibungen voll poetischen Inhalts, indem Gott benannt wird als der, der den Adam schuf, oder als der, der da richten wird am Jüngsten Tage. Aber immer bleiben in diesen Umschreibungen gewisse dogmatische Gebundenheiten — die für Maria sind an sich poetisch, weil sie an sich auf symbolischer Umdeutung biblischer Bilder beruhen. Wir deuteten ja schon auf jene „Typologie" hin, die das Alte Testament zu einem Bergwerk macht, in dessen dunklen Schachten wie leuchtendes Gestein Vordeutungen auf das Neue zu finden seien. Und so bildet sich von hier aus, doch mit Erweiterung auf alle wundersamen Erscheinungen auch der geschaffenen Welt, jener Schatz von Marienformeln, der die mittelalterliche Weltliteratur schmückt und ihrer Poesie so nahe Beziehungen zu der bildenden Kunst wahrt, die die gleichen Symbole um- und ausbildet. Maria das Glas, durch das die Sonne hindurch geht; der Morgenstern; die blühende Gerte Aarons; der Dornbusch, den Moses brennen sah, ohne daß er verbrannte... Das Unausdenkbare anschaulich zu machen, ist ja gerade die Aufgabe jeder mythologischen Ausdrucksweise.

An diesem großen Beispiel nun lernte die Dichtung zuerst wieder, was Otfried noch nicht gewußt hatte: daß es eine eigene Dichtersprache gibt, zu deren Eigenschaften bewußte Erhöhung über die Alltagsrede gehört. Freilich: man lernte zugleich, daß diese Erhöhung durch „poetische" Formeln etwas sehr bequem erreicht werden kann. Bald haben wir Gedichte, die nur ein lebloses Mosaik aus Marienformeln darstellen; und diese Technik geht in die Minnedichtung über, erneut sich im protestantischen Kirchenlied, wird in der Prunkpoesie der Schlesier unleidlich und in der Gesellschaftsdichtung der Anakreontiker läppisch. Immer aber muß doch festgehalten werden, daß im elften Jahrhundert zum erstenmal wieder der technische Unterschied von Prosa und Poesie empfunden und beherzigt wurde, und insofern datiert die deutsche Poesie von der frühmittelhochdeutschen Zeit.

Zu diesen technischen Errungenschaften gehören noch andere. Noch ist die Behandlung der Verse ungewandt und in primitiver Weise müssen Satz- und Versende zur Deckung gebracht werden; aber in der Behandlung der Reime (wir wiesen schon darauf hin) zeigt sich schon ein feineres Kunstverständnis. Die seltsam klingenden fremden Worte werden an Stellen, die ihre Wirkung steigern, in den Reim gebracht, bald durch ganze lateinische Sätze

(es kehren gern dieselben wieder; nolo mortem peccatoris, ich will den Tod des Sünders nicht; gloria in excelsis Ruhm in der Höhe u. a.), bald noch besser durch ein einzelnes Wort — gerade wie Schiller die Reime tönender machte (Huldigten in Amathunt) und dann wieder Freiligrath oder (mit anderer Technik) R.M.Rilke. — Freilich gilt das nur für die Besten unter den Lyrikern und Epikern. Die andern behelfen sich mit den Reimen, die der bald reich entwickelte Formelschatz ihnen zuführt; und bis zur Ermüdung wird wiederholt, daß irgend etwas „an einem Morgen früh" oder „spät und früh" oder „früh und spät" (je nach der Notwendigkeit des Reims) geschah. Ein fertiges Netz von typischen Ausdrücken überzieht die Dichtungen. Insbesondere wird eine sorgfältige Titulatur durchgeführt; eine feste Beschreibung der Gebärden von Freude, Trauer, Zorn; bestimmte Zeremonialformeln für Gruß und Abschied — alles also Dinge, die dem streng geregelten Verkehr zwischen den Zuhörern ebensosehr entsprechen wie sie das technische Bedürfnis befriedigen. Von Seiten des Dichters kommen noch stehende Anrufungen und Beteuerungen hinzu.

Damit ist die gemeinsame Grundlage für die Poesie der frühmittelhochdeutschen Zeit gegeben; und auch das darf nicht übersehen werden, daß diese Formeln dialektische Schwierigkeiten zu überbrücken geeignet waren und also eine Vorbereitung auf die gemeinsame Schriftsprache der mittelhochdeutschen Periode bedeuten. Im übrigen bleibt sowohl für die stilistische Verschiedenheit von Lyrik und Epik wie auch für die Betätigung individuellerer Art Raum genug.

Vergleichen wir auch nur die Marienlieder, die etwa von 1130—60 entstanden sind, so finden wir so viel Verschiedenheiten wie etwa bei Malern der Madonna mit dem Kind. Der prächtige Marienleich aus dem Kloster Arnstein — das erst 1139 ein frommer Graf gestiftet hatte, um selbst Laienbruder zu werden, wie seine Gattin Nonne — ist ganz Anruf, feuriges Gebet zu der Jungfrau: „wir weinen und wir seufzen zu deinen lieben Füßen!" „Hilf deinen armen Dienern, die von allen Landen weither dich anrufen!" Und des Trostes gewiß schließt der Dichter mit hellem Lob. Es ist schon ein Ton der Minne in diesem Hohenlied der Marienverehrung: wie der Dichter sich in dem Glanz des geliebten Namens sonnt und sein „Maria" immer wieder wie eine Glocke läutet, das bedeutet ein ganz persönliches Verhältnis. Dagegen ist das Melker Marienlied ganz chorisch gehalten, eine Erneuerung der alten Leisenform, nur daß der „Herr" des Refrains durch die

„Sancta Maria“ abgelöst ist. Wenn hier die Marienbilder ziemlich schematisch ausgeführt werden, so konzentriert ein anderes Marienlob sich auf das Gleichnis von der Gerte, um wieder in volksliedmäßige Anrufung auszuklingen: „Maria, Maria, edele liebe Gebieterin, von dir ist geboren die Lilie, die Blume des Feldes, die höchste der Wonnen.“ Und die Sequenz aus St. Lambrecht mißbraucht bereits das Kunstmittel der lateinischen Reimworte, das die prachtvolle Sequenz aus Muri nur als ersten Ton anschlägt, um dann mit reicher Originalität der Form und des Ausdrucks glücklicher als all die Schwestern Bericht und Anrufung zu vereinigen.

Was die Marienverehrung für die Lyrik dieser Zeit bedeutet, wird nun ganz anschaulich, wenn wir zu den übrigen geistlichen Poesien hinüberschreiten. Frau Ava, die erste uns bekannte Dichterin in deutscher Sprache, wahrscheinlich eine 1127 verstorbene österreichische Klausnerin, setzt die Art des Heliandddichters fort: ihre geistlichen Söhne erzählen und sie reimt die Geschichte der zweiten Ära, von Christi Auftreten bis zum Jüngsten Gericht. Oder in dem Kloster Friedberg unweit Frankfurt am Main erzählt eine fragmentarisch überlieferte poetische Darstellung gleichfalls von Christ und Antichrist. Aber es bleibt Bericht mit einiger lyrischer Ausschmückung durch Epitheta und Symbolisierung.

Diese lyrisch-epische oder auch rhetorisch-epische Gattung wird eine feste Stilform, etwa wie um 1860 wiederum die lyrisch-epische Poesie eine eigene Geltung beanspruchte; Übergangszeiten sind immer Perioden der Stilvermischung und der, bewußten oder unbewußten, Verbindung der Gattungen. Von 1150—75 dauert die Beliebtheit dieser Gattung, die auch formell für die noch fortdauernde Gebundenheit der Lyrik bezeichnend ist. Es ist zu beachten, daß uns hier zumeist die Namen der Dichter durch ihr eigenes Zeugnis bekannt sind: sie legten Gewicht auf ihre poetische Tätigkeit, wie die Epiker Konrad, Lamprecht, Eilhart und andere; die Lyrik aber war noch Gemeindedichtung, bei der der Dichter nur der Mund der Versammlung sein wollte. (Auch Ezzo hat sich nicht selbst genannt.) Namenlos zwar sind einige österreichische Mahnreden in Versen, „die Wahrheit“, „das Recht“, „die Hochzeit“ — doch wenigstens der Titel des Gedichtes wird dann genannt, um ihm sein Eigenrecht zu sichern.

Diese Gedichte entlehnen den Stil von denen biblischen Inhalts: ein Bericht, der doch fast immer das Erzählte schon als bekannt voraussetzt und mit symbolischen Bildern, predigthaften Ermahnungen, lyrisch-rhetorischen An-

rufungen durchsetzt. Die Schilderung der Gegenwart ist, wie sich bei Bußpredigten von selbst versteht, pessimistisch und vielfach gar zu dunkel gehalten; sie entnimmt nicht selten die Farben geradezu den Beschreibungen der Zeit des Antichrists. Gemeinsam ist diesen „Reden" ferner die freilich leichte Kunst, durch Wiederholung bezeichnender Sätze den Vortrag wenn nicht zu gliedern, so doch einzuteilen. Das Gedicht „Vom Recht" — wir würden inhaltlich genauer übersetzen: „von der Ordnung" und an Schillers Preis der heiligen Ordnung denken — schärft immer wieder ein: „die von Gott gesetzte Ordnung ist höher als alles andere." Es teilt mit dem Gedicht „die Hochzeit" das Spiel mit dem Lieblingsreim „Recht: Knecht", der in thematischer Weise durchgeführt wird, und gipfelt in einem Hohenlied auf den Priester als den Wächter des Rechts. Gelegentlich erfreuen kleine Gemälde wie von dem Ausreuten im Walde. „Die Hochzeit" ist trotz des mystischen Grundgedankens von der ritterlichen Brautwerbung des Heiligen Geistes um die Seele — wie man sieht, ein Gedanke aus dem Umkreis des Hohenliedes — viel derber im Ton: der schlechte Mann wird wie Mist vor das Haus gekehrt; die Hölle stinkt ärger als der räudige Hund, vor dem wir uns die Nase zuhalten. Mit dem Rolandslied hat es die eigentümliche Aufgeregtheit der Bewegungen gemein: wie dort bei der Beratung jeder Held vom Sessel aufspringt — im französischen Original erheben sie sich einfach — so „springt" hier Gott in die Hölle hinein. Diese Erregtheit des Tons erstreckt sich in der „Wahrheit" auch auf die asketischen Mahnreden.

Der arme Hartmann, wie er sich selbst nennt, beruft sich auf den Heiligen Geist wie jenes Gedicht auf „die Wahrheit": „dies ist des Heiligen Geistes Rat" ist seine Leitformel, die der „Wilde Mann" dann aufgenommen hat. Man hat diesen interessanten Dichter gewiß mit Recht für einen aus vornehmer Familie stammenden Laienbruder erklärt, der in einem Kloster lebte und sich wohl „der arme" nannte, weil er sich aller Besitztümer entledigt hatte, wie der „wilde Mann" wohl ein Einsiedler war, der selbst den Namen abgelegt hatte. Beide gehören Mittelfranken an; das Vierteljahrhundert, das sie trennt (1150—75) hat nicht nur in der Verskunst die verwandten Naturen zu recht verschiedenen Dichtern gemacht. Hartmann steht wie der Helianddichter noch mit einem Fuß im germanischen Kriegerleben. Ein Lieblingswort der alten Epen, das vom „Volkskrieg", läßt er sich nicht entgehen, indem er mit großer Vorliebe von dem kriegerischen Heiligen Michael spricht. „Rex regum" gibt er mit „Kaiser aller Könige" wieder, wie er denn auch

mit besonderem Nachdruck die deutsche Zunge dem Latein gegenüberstellt. Indem er seine rhetorische Paraphrase des Glaubensbekenntnisses nach den lateinisch zitierten Sätzen gliedern muß, wird er einmal ungeduldig und behandelt das biblische Zitat fast respektlos: „tollite jugum meum super vos, etcetera" — „nehmt mein Joch auf euch" — und wie es weiter heißt; was sich nicht so leicht ein zweiter gestatten würde. Verse des frühesten Minnesangs klingen bei ihm wörtlich an: „und wäre die ganze Welt dein", „ganz rot von Golde" (wie es in dem alten Falkenliede heißt). Aber eben deshalb schilt er die „Ehre", den Standpunkt der Welt, so hart wie Luther die Vernunft schalt; eine süße Dirne nennt er sie, die Ansprüche auf Wohlleben und Auszeichnung über die der nach Rettung rufenden Seele stellt. Aber wenn er von den Tafelfreuden redet, so denkt der Bußprediger, der die Verwesung so grell malt wie Orcagna im Camposanto zu Pisa, doch mit heimlichem Behagen an die weißen Semmeln auf dem Tisch. —

Der Wilde Mann ist ein geringerer Dichter, der die herkömmlichen Rezepte in Anwendung und Verdeutschung lateinischer Ausdrücke, symbolischer Deutung, lebhafter Gebärden ohne große Kunst benutzt. Aber er ist ein herzlich poetisch empfindendes Naturell. Wie herzlich erzählt er von Veronica: sie folgte Christus voll Liebe; wenn sie sein Antlitz gesehen hatte, war sie den ganzen Tag freudig. Wenn der Versucher Jesus auf den Berg führt — der Wilde Mann hat ihn vorher in der Wüste „auf einem hohen Stein" sitzen lassen wie den Waltharius und andere Sagenhelden — so sieht der Dichter mit ihm herab „auf alle die Länder, die so schön sind"; und in dem Strafgedicht gegen die Begehrlichkeit hat er Mitleid mit dem Spötter, der die schönen Blumen nicht lieben kann. Mit einem gelehrten Zitat vergleicht er den Gierigen mit dem Wassersüchtigen, der sich nachgibt und zum eignen Verderben anschwillt. Stetigkeit, Treue sind seine Lieblingstugenden, wie die Unsicherheit den Dichterphilosophen der mittelhochdeutschen Blütezeit das schlimmste Verhängnis ist. — Eine starke Erweichung liegt zwischen den beiden Dichtern. Hartmann ist auch im Kloster noch ein Krieger, der Wilde Mann ist eine geistliche Natur, Otfried verwandt wie jener dem Bauersmann, dem wir den „Heliand" verdanken.

Heinrich von Melk (um 1160) ist die stärkste Individualität der episch-rhetorischen Schule. Heinzel hat auch ihn für einen im Kloster lebenden Ritter erklärt; es ist doch fast wahrscheinlicher, daß er geistlich war. Wenn aber der arme Hartmann mit leisen Tönen des Minnesangs spielen darf,

hat dieser Österreicher bereits der herrschenden höfischen Stimmung Rechnung zu tragen. Und auch die Freude an der wachsenden Virtuosität des Ausdrucks teilt der Prediger mit den höfischen Sängern.

Sein Hauptgedicht, die „Erinnerung an den Tod“, arbeitet der steigenden Lebenslust wie das „Memento mori“ oder wie der arme Hartmann mit dem Hinweis auf Vergänglichkeit und Gericht entgegen. Hiob ist sein Hauptzeuge, aber auch er zitiert lateinische Autoren und gibt Ovids „pauper ubique jacet“ wieder: „allenthalben ist der arme Mann zu Boden geworfen.“ Daneben begegnen wir auch hier noch ritterlichen Metaphern von Heerhorn und Sturmschall; aber die moderne Höfischkeit betrachtet er mit einer etwas schwächlichen Abneigung. Da wird er zum Sittenschilderer und Satiriker, wenn er von den Herren erzählt, die ihren Ruhm nur in Liebesabenteuern suchen — jedoch von den Damen wagt er schon nichts Übles zu sagen. — Er hat neue lateinische Wendungen, neue Kunstmittel, wie die Wiederholung, oder die Steigerung der beliebten zweigliedrigen Verse zu dreigliedrigen: „Burg, Meierhof und Gut“, „Gold, Silber und Gewandung“. Aber mit all dem wäre er nur der Fortsetzer der alten Art in einiger Weiterbildung. Neu ist die Kraft, mit der er Bilder aus dem wirklichen Leben gibt. Die allgemeinen predigthaften Wendungen von Tod und Verwesung ersetzt er, indem er in packender Weise den Sohn an das Grab des Vaters, die Witwe an den Sarg des Gatten führt. Und so wird denn auch sein „Priesterleben“ keine abstrakte Schilderung allgemeiner Verderbnis, wie das Gedicht „Vom Recht“, sondern eine anschauliche Reihe von Genrebildern aus dem Leben unwürdiger Pfaffen und ihrer Dirnen.

Ein gemäßigtes Temperament hat dagegen Wernher von Elmendorf, der in Thüringen um 1171 eine lateinische Moralphilosophie bearbeitete, um wieder die staete, die religiös begründete Charakterfestigkeit zum Mittelpunkt der Tugendlehre zu machen. Und während er und andere Moralisten in Anpassung an die Welt die mâze priesen, die Harmonie, die Klarheit, dichtete am Niederrhein ein Pfaffe Wernher ein mystisches Gedicht von den vier Rädern am Wagen des Amminadib, die er mit den vier Enden des Kreuzes, mit den vier Richtungen gleichsetzt: eine krause Gedankenharmonie aus dem Hohenlied, dem Epheserbrief, den Psalmen. Solchen Spielraum ließ die Verspredigt den Temperamenten und den Anschauungen!

Die Todesbetrachtung hat auch in der Legendendichtung die Auswahl mitbestimmt. Diese kleinen Epen mußten naturgemäß den Geistlichen der

beste Ersatz für die alte Heldensage scheinen; und in der Tat stellen sie ja in ihrer Gesamtheit die Heldensage des Christentums dar: die merkwürdigen Schicksale einer großen Anzahl von Glaubenshelden, die wenigstens überwiegend derselben Zeit angehören, nämlich der von der ersten Verkündigung bis zu den großen Verfolgungen. Aber erst allmählich bildet sich eine stoffliche Auswahl, die populäre Heilige (wie St. Martinus) bevorzugt; zunächst wählen die Geistlichen unter erbaulichen Gesichtspunkten. Großen Erfolg hatte die Vision, die ein irischer Ritter Tundalus 1148 während einer tiefen Ohnmacht bei einem Gastmahl hatte: er sah Himmel und Hölle so deutlich, wie die Hoffnung und Angst der Zeit es verlangten. Ein Mönch bearbeitete die Erzählung, die (1170—80) in deutsche Verse gebracht wurde. Überschriften machen das Gedicht zu einer erläuternden Vorlesung besonders geeignet. Er unterstreicht hin und wieder: aus der „klagenden Stimme“ der lateinischen Vorlage wird ein Weinen. Er verwendet das einfachste Reizmittel der Erzählung, die uralte Wiederholung desselben Wortes am Versanfang; er spricht von Zeit zu Zeit die Zuhörer an. — Noch unselbständiger sind die Fragmente einer Legende des irischen Hauptheiligen Patricius, der gleichfalls die Hölle sieht.

Auch die Legende des großen Bußpredigers Johannes des Täufers empfahl sich der geistlichen Bearbeitung. Ein Unbekannter bringt ihren Gehalt geistreich auf die Formel: Moses verwies die Juden auf die Erde, Johannes auf den Himmel — unrichtig gewiß, aber wirksam, weil der große Gegensatz, um den sich in dieser Dichtung alles bewegt, zum Angelpunkt gemacht wird. Ein anderer Österreicher, der sich wieder selbst nennt, der Priester Adelbrecht, ergreift dagegen (vor 1131) die große Parole der beginnenden neuen Zeit: Johannes und vor ihm schon seine Eltern sind ihm Vorbilder der Staete, die nicht zweifelt, nicht unsicher wird — was die Übergangszeit fast so ängstlich fürchtet wie Heinrich von Kleist die „Verwirrung des Gefühls“. — Oder man stellt die Wandlung des Paulus (um 1100) als tröstliches Vorbild hin: Gott nimmt den reuigen Sünder auf. Eine späte, aber in der Form noch recht kunstlose Legende von Albanus (um 1178) bringt zu diesem geistlichen Motiv schon das gefährliche pikante des Incests, wie es der rührige Hartmann von Aue später im „Gregorius“ aufnahm. Aber in reuigen Sündenklagen kehrt diese Bekehrungsepik zur Lyrik zurück und die von der Kirche gelehrten Formeln, einfach versifiziert, werden zu größeren Gedichten verarbeitet (Vorauer und Milstätter Sündenklage) oder

auch als lyrische Episoden in erzählende und homiletische Dichtungen (Paulus, Litanei um 1172) hineinverwebt. Aber erst als die höfische Epik ein neues Interesse für die Psychologie geweckt hatte, wagt ein Büßer seine eigene Bekehrung zu erzählen und seinen eigenen vielfach ergreifenden „Trost in Verzweiflung" den Brüdern zum Trost zu gestalten. Die frühmittelhochdeutsche Zeit kennt ein solches unmittelbares Aussprechen erlebter Gefühle noch so wenig wie einen einfachen autobiographischen Bericht; aber um so mehr ein Hineinfügen der eigenen bewegten Stimmung — und des eigenen Erlebnisses in das Epos.

Man sieht: es gelang der Geistlichkeit nicht, eine erbauliche Epik an die Stelle der weltlichen zu setzen. Denn die tatenlustige Zeit verlangt mehr Handlung, weniger Betrachtung. Schauen will sie, den Tod und sein Grauen, oder die Jungfrau und ihre Lieblichkeit; die geistlichen Erzähler aber bleiben fast stets in Rhetorik oder Lyrik befangen. Eine weltliche Epik ließ sich nicht auf die Dauer fernhalten.

Der Parallelismus einer reichen Entfaltung von Lyrik und Epik verbindet die frühmittelhochdeutsche Epoche mit der mittelhochdeutschen. Aber eben deshalb zeigt sich ihre Verschiedenheit nirgends größer als gerade in diesem Nebeneinander. In der Blütezeit sind beide Gattungen aus einem Geist, wie denn häufig auch derselbe Dichter lyrisch und episch geschaffen hat; in der Vorbereitungsepoche hätte das wahrscheinlich so paradox geklungen, wie beim Gastmahl des Platon die Verkündigung, daß derselbe Dichter Komödien und Tragödien schreiben solle. Die frühmittelhochdeutsche Lyrik ist durchaus geistlich, und die wenigen minniglichen Töne verbergen sich scheu; die Epik ist durchaus weltlich, und die geistliche Tendenz sucht vergeblich diese überschäumende Stimmung zu bannen. Es sind geistliche Poeten, es sind religiöse Stoffe, es sind erbauliche Reden in Fülle da; aber dahinter baut sich eine Epik auf, die in ihrer Weltfreude unbefangener und entschiedner ist als Gottfrieds von Straßburg nachdenkliches „hohes Lied von der Minne"!

Greifen wir gleich das bezeichnendste Beispiel heraus. Nach 1131 dichtet der Pfaffe Konrad sein Rolandslied. Das berühmte französische Original ist, wie man wohl sagen kann, die einzige große Dichtung des Mittelalters, die den Religionskrieg als solchen zur treibenden Grundkraft hat. Denn selbst in dem Liederkreis von Cid sind die nationalen Gegensätze viel stärker betont als die religiösen. Im französischen Rolandslied aber vereinigen sich

beide Empfindungen harmonisch: die Franzosen sind die Leibgarde Gottes — „wer zu dem Feinde läuft von euch, der hat mit zweien Herrn zugleich den Bund gebrochen", „Edle Franzosen" nennen sich die Kämpfer; „unsere Franzosen sind dem Tod verfallen!" ruft der kriegerische Erzbischof, in dem sich die Auffassung des französischen miles Christianus verkörpert; Kaiser Karl ruft Gott und den Apostel Roms an, und alle Franzosen rufen: „Solch einem Mann gebührt die Krone!"

1131 kommt Heinrich der Stolze, der Vater des Löwen, der Begründer der welfischen Vormacht, nach Paris, als Privatmann wie die Großen des 17. Jahrhunderts: „um als Pilger die heiligen Stätten zu besuchen, die Art von Volk und Herrschern zu studieren". Es ist höchstwahrscheinlich, daß ihm dabei dies Gedicht bekannt wurde, das für alle diese Punkte so viel besagt. Er hat es dann wohl selbst einem deutschen Geistlichen übergeben, dem Pfaffen Konrad aus Regensburg, zu welchem Bischofssitz er als Erzvogt nahe Beziehungen hegte. Einem einheimischen Geistlichen traute man die Fähigkeit wohl noch nicht zu, die für Eindeutschung einer solchen Dichtung erfordert wurde; Franken aber war das gelobte Land der Dichter. Und die Wahl war eine glückliche.

Das Rolandslied ist das zentrale Gedicht der frühmittelhochdeutschen Epik, wie Ezzos Leich ihrer Lyrik. Gerade weil Konrad ungleich subjektiver vorging als sein unbewußter Nebenbuhler, der Übersetzer des Alexanderliedes, hat er eine wirklich bedeutende Leistung vollbracht. Aber es ist freilich, im Sinne Wielands, eine travestierende Übersetzung. Was Heusler für die altgermanische Heldendichtung ausgeführt hat: daß im stärksten Gegensatz zu der französischen Sage „die unpersönlichen Mächte, Vaterland und Religion, für sie keine Triebkraft waren", das bewahrheitet vor allem das Rolandslied. Daß es für einen deutschen Fürsten übersetzt wurde, machte das noch durchaus nicht zur Notwendigkeit; im Gegenteil findet Konrad reichlich Gelegenheit, die Bayern zu rühmen, die kühnen Rheinfranken zu erwähnen, Anspielungen auf bekannte Geschlechter seiner Heimat anzubringen. Partikularistisch ist diese Dichtung zuweilen, national nur in dem Hochgefühl der zur dichterischen Betätigung neu erwachten Sprache. — Religiös ist sie selbstverständlich; aber nicht, wenn man so sagen darf, im engeren Bekenntnissinn. Nichts kann dafür bezeichnender sein als die große Rede vor der Schlacht der Rache, die Kaiser Karl, wie Gustav Adolf sein eigener Feldprediger, hält. „Von den Heiden gilt das Wort: mors peccatorum pessima,

schrecklich ist der Tod der Sünder." Die „Heiden" sind einfach unter den allgemeinen Begriff der Sünder eingereiht: sie verleugnen Gott — aber das kann auch ein geborener Christ tun. Im ganzen aber ist es ein Kampf zweier Fürsten um Tribut und Gehorsam; auf der einen Seite die edlen Ritter, auf der andern die Bösewichter — aber steht das im Waltharius viel anders?

Das Rolandslied ist ein weltliches Epos, für das neue Rittertum und seine Fürsten gedichtet und deshalb „ritus populi et tyrannorum" sorgfältig beobachtend. Der Dichter liebt die Natur als Hintergrund wie die Minnesänger; den heißen Tag, die schöne Wiese, den Sonnenuntergang läßt er nicht unbemerkt. Aber auch hier bleibt die Landesart nicht außer Acht; der Ölbaum wird gern erwähnt, und eben um ihm seine ethnologische Bedeutung nicht zu nehmen, gibt Konrad den Friedensboten statt der Ölzweige des Originals Palmwedel in die Hand. Auch sonst fehlt der einfache volkstümliche Ausdruck nicht, und die Helden fahren zur Racheschlacht so fröhlich „als sollten sie eine Braut heimführen".

Aber auf dieser Grundlage erhebt sich eine höfische Kunstdichtung. Noch nicht in der Sprache — obgleich einmal böse Nachrichten „nicht hoffähig" genannt werden —, wohl aber in der Anschauungsweise. Das große Symbol des Lehnsherrn und des Heerführers wird aufgepflanzt: mit wahrhaft militärischer Freude spricht der Pfaff von der Fahne und verstärkt die Bedeutung, die sie schon im Original besitzt. Mit heraldischer Lust wird die weiße Fahne Rolands abgemalt (wie denn Beziehungen zur bildenden Kunst sich auch sonst einstellen). Ausführlich aber werden auch die Rüstungen beschrieben, wie später in den Epen; wo das Auftreten von Fürstinnen und Prinzessinnen Gelegenheit bietet, auch die Prunkgewänder der Damen. — Man darf nicht vergessen, was alles solch ein Epos seinen Hörern bieten mußte: gerade wie die großen historischen und geographischen Romane des 17. Jahrhunderts mußte es auch eine höfische Anstandslehre sein und, es ist nicht zu viel gesagt, eine Kostümzeitung, ein Modenjournal. Und, nicht zuletzt: ein Lehrbuch der Menschenkenntnis. Gerade dies Interesse der vornehmen Kreise lebt im Rolandslied. Die chanson de Roland arbeitet mit der typischen Charakteristik der Volksepen; Konrad individualisiert. Vor allem benutzt er die Reden bei den großen Ratsversammlungen dazu. Im Original dienen sie, wie bei den alten Historikern, lediglich zur Verdeutlichung der Sachlage und zur Motivierung der Entschlüsse; unser Dichter arbeitet dabei eine individuelle Charakteristik heraus, für die vor allem die fanatische wilde Rede

Rolands und die in geistlichen Ausdrücken sich gütlich tuende Turpins mit unzweifelhafter Absicht geformt sind. Oder wenn das französische Gedicht von dem Sarazenen Abyssus — das heißt „Herr Abgrund" — erzählt, was für ein schwarzes Ungeheuer er war, und daß er nicht einmal an Gott, den Sohn Marias, glaubte, und unter all diesen typischen Zügen nebenbei erwähnt, nie habe man ihn scherzen oder lachen sehen, so übersetzt der Regensburger die Karikatur in Psychologie, indem er alles Übertriebene streicht und den Einzelzug hervorhebt: „das war ein so schlechter Mensch, daß man ihn nie lachen sah —"

Ein weiteres charakteristisches Moment ist die Beobachtung psychologischer Zustände. Die Gebärden der Furcht, der Trauer werden aufgenommen; worin freilich die Kaiserchronik noch weiter geht, die ein vollständiges Lehrbuch der psychologischen Mimik aufrollt: Verzweiflung, Angst, freudiger Schrecken, Überlegenheit, Zorn. Aber auch bei den regelmäßigen Vorgängen inszeniert Konrad sorgfältig: ich wies schon darauf hin, wie die Großen beim Rat „aufspringen" — eine erstarrende Lebhaftigkeit, etwa wie wenn die Brüder Goncourt, um ja recht anschaulich zu wirken, statt des einfachen „er sagte" nur noch „il jeta", „er schleuderte das Wort heraus" gebrauchen. Er malt Miniaturen: der Kaiser auf dem Marmorstein, am Schachtisch; ein frommer Bischof, der in seinen grauen Locken auf die Krücken gelehnt dasteht.

Endlich: aus all diesen Einzelheiten hebt sich eine moralische Grundanschauung hervor. Es ist die Furcht vor dem „Zweifel", der Unschlüssigkeit. Wolfram hat in seinem vielbesprochenen Prolog zum Parcival diese Idee ins Religiöse gewandt — bei den Dichtern des Rolandsliedes und der Kaiserchronik — ich glaube, daß dies zwei sind — ist jene moralische Unentschlossenheit gemeint, die die Tatkraft lähmt. „Ihre große Tugend gab ihnen die Kraft, niemals zu zweifeln." „Wir müssen ihn so prüfen, daß uns keinerlei Unsicherheit bleibt." Kämpfen, losschlagen wollen die „schnellen Degen" und fast jauchzen sie dem Untergang entgegen: „lieber ein Ende mit Schrecken, als ein Schrecken ohne Ende".

Es ist eine Dichterpersönlichkeit, die da aus dem von Arabesken und Einzelzügen umsponnenen Original, aus alten Formeln, lateinischen Schmuckstücken und fremd klingenden Namen ein ganz originelles Neues schuf; der einzige vor Wolfram, der ihm zu vergleichen wäre, denn Veldeke und Hartmann ermangeln dieser frischen Originalität durchaus.

Edward Schroeder hat auf Grund weitgehender Übereinstimmungen dem Pfaffen Konrad auch die Kaiserchronik zugeschrieben, die (von späteren Nachträgen abgesehen) gegen 1147 abgeschlossen ist. Daß beide Dichtungen der gleichen Heimat und der gleichen Schule angehören, ist zweifellos. Ob aber auch demselben Dichter? Ich glaube es nicht; die Verschiedenheit der inneren Form scheint mir noch größer als die Ähnlichkeit der äußern.

Gewiß liegt das zum Teil an dem Stoff. Die Kaiserchronik beruht im wesentlichen auf Kompilation; mit einer „Sammlung römischer Kaisersagen" sind Legendendichtungen zusammengeschweißt. Da kann man die Einheitlichkeit des Rolandsliedes natürlich nicht erwarten; vielmehr stellt sich das Gedicht damit in die ältere Tradition des Annoliedes, von dem gleich noch mehr die Rede sein muß. Immerhin besitzt es eine bewußte Disposition, eine künstlerische Belebung durch Parallelverse, Kontraste, Übergänge. Wenn diese Kunstmittel dem Rolandslied fehlen, könnte man sagen, sie seien dort nicht nötig. Das psychologische Interesse an den Gebärden haben wir schon erwähnt; besonders charakteristisch ist es, wie bei den Disputationen die sich überlegen fühlenden Juden lächeln. Und ebenso daß auch hier der „Zweifel" als Unglück betrachtet wird; so verweilt der Dichter dabei, wie der König Gallienus von Unsicherheit geplagt wird, bis er resolut seinen Schenken den verdächtigen Trank selbst probieren läßt. Dies aber, wie viele andere (auch inhaltliche) Übereinstimmungen läßt sich aus der Gemeinschaft von Schule und Atmosphäre erklären.

Aber die Kaiserchronik — ein höchst umfängliches Gedicht von mehr als 17000 Versen — ist durch und durch auf das Lehren gerichtet, während dem Rolandslied das Anschaulichmachen zu höchst steht. Mit einer dringenden Ermahnung, daß die Hörer willig lernen sollen, beginnt das Buch; auf Plato und Aristoteles kommt die Rede; und die große Passion der Zeit, die Freude an den Naturwundern und ihrer Auslegung, wird in einer scharfen Ausführung abgewiesen: „Nicht dazu hat unser Herr Jesus Christus seine Boten gesandt, daß sie von Vögeln und anderm Getier erzählen, sondern zur Vertreibung des Teufels!" Nicht an Ritter wendet sich dieses Buch, sondern mindestens zunächst an Geistliche oder doch höher Gebildete. Natürlich muß man an eine gelehrte Bildung höheren Grades nicht denken, wenn die Bayern das Römerreich in Schande bringen oder der Kaiser Gallienus mit dem berühmten Arzt Galenus verwechselt wird; nichts lag diesen Erzählern ferner als Kritik an ihren Quellen. Aber der Dichter glaubt fest, daß er Wahrheit

berichtet, andere lügen — für die Geschichte tritt er gegen den „Roman" ein. Wie weit liegt das alles von des Pfaffen Konrad vergnüglichen Zusatzerfindungen ab!

Auf Unterricht ist alles abgesehen. Im Rolandslied wird, wenn einer sprechen will, auf seine psychologische Geste hingewiesen; die Kaiserchronik weist an, wie der Redner auf einen erhöhten Platz zu treten und Stille zu gebieten hat. Ja man könnte behaupten, es solle unter der Hand ein systematisches Lehrbuch der Beredsamkeit gegeben werden: neben der bevorzugten Form der öffentlichen Ansprache werden Monolog und Dialog, Predigt und Fabel in Musterbeispielen vorgeführt. Den wichtigsten Teil freilich bildet ein großes, in zwei Abschnitten verlaufendes Religionsgespräch, mit dem innerhalb der gesamten großen Epik vielleicht nur das freilich viel tiefere der Bhagavadgîtâ in dem indischen Riesenepos Mahabhârata sich vergleichen läßt. In wirklich geistreicher und verhältnismäßig erstaunlich objektiver Weise werden die Einwände der Juden gegen das Christentum vorgetragen, natürlich um widerlegt zu werden. Es ist ein Massendialog, der an geschickter Gliederung die meisten „philosophischen Dialoge" übertrifft; aber weder würde er das Publikum des Pfaffen Konrad sonderlich gefesselt haben noch kann man dem kampfesfrohen Erzähler die Ausdauer dieser Disputation zutrauen.

Dazu kommen auch stilistische Unterschiede. Die Kaiserchronik, die einen merkwürdig großen Inhalt auch gedanklich zu meistern hat, kommt mit den einfachen Ausdrücken nicht aus; schwere Wortkompositionen, teilweise wie es scheint neugebildet, müssen viel Inhalt in einen Satz drängen: „da ließ der erlauchte König seine Zauberkünstler (listwürchaere) eine erzene Säule gießen... Unser Wörterbuch übersetzt das eine Wort: „der sinnreiche mechanische Kunstwerke zu verfertigen versteht"! Die Marienformeln sind in voller Entwicklung da; oder gesuchte Antithesenreihen zur Schilderung des „Zweifels": „die Furcht läßt den Mann fliehen, die Liebe läßt ihn ausharren, die Furcht läßt ihn gegen die Sitte, die Liebe mit Ehren leben". Höfische Komplimentierkunst stellt am Ende den Herzog Welf an die Spitze von einem halben Dutzend rühmender Verse. Das ist Dichtung, möchte man pointiert sagen, eines Hofkaplans — das Rolandslied eines Feldpredigers. Konrad will die kriegerische Stimmung des Rolandsliedes den Mannen des Fürsten übermitteln — der Dichter der Kaiserchronik stellt eine große Sammlung historischer Anekdoten für die Geistlichen unter den Schutz eines Gön-

ners. Der Legendendichtung, aber auch der politischen Tendenzdichtung steht er nahe mit seinem formelhaften „da war ein guter Bischof", mit seiner Verherrlichung von Kaiser Karls Rede gegen „Kirchenraub" an der Constantinischen Schenkung, mit der Anwendung des offiziellen, noch von Walther von der Vogelweide angewandten Ausdrucks: „da fiel das Reich auseinander in eine geistliche und eine weltliche Hälfte." In all dem bedeutet das Gedicht, das an dichterischer Begabung Konrads vielleicht nicht unwert wäre, obwohl es an sich jünger ist, dennoch das Ende einer Tradition, wie das Rolandslied einen Anfang. Die Kaiserchronik ist die Vollendung einer mit dem Annolied eingeschlagenen Richtung — das Rolandslied ist die Vorbereitung auf den Parcival.

Wir müssen deshalb auf das erste Epos des christlichen Germanentums zurückgreifen, gerade wie die Kaiserchronik selbst solches Nachholen und Rückgreifen liebt.

Zwischen 1070 und 1081 dichtete ein Geistlicher, vielleicht aus dem Kloster Siegberg bei Bonn, das „Maere von Sente Annen", die Geschichte vom heiligen Anno, dem 1075 gestorbenen Erzbischof von Köln. Nicht unverdient steht die Entdeckung des Annoliedes am Eingang der Wiedereroberung unserer alten Literatur: am 12. Juli 1639 widmete Martin Opitz seine Ausgabe der „alten Handschrift" (die verloren ging) einem Danziger Bürgermeister; einen Monat später ist er gestorben. So verbindet ein sinnvoller Zufall die Neubegründung zweier großer Perioden unserer Literatur; denn das Annolied ist für die Vorbereitung der mittelhochdeutschen Epik so wichtig wie Opitz für die unserer Klassiker.

Die frühmittelhochdeutsche Dichtung, gerade wie andere literarische Übergangszeiten auch, ist „geistreich". Man strebt nach Originalität, wenn nicht der Gedanken, so doch ihrer Verknüpfung; wenn nicht des Ausdrucks, so doch der Anordnung. Das Annolied ist eine geistreich durchdachte Schöpfung, von einer Originalität des Aufbaus, die der epischen Blütezeit die Gebundenheit an Stoff und Tendenz nicht mehr erlaubt.

Das Gedicht gleicht einem mächtigen Rundbau; es ist ein Mausoleum für den Kirchenfürsten. Mit der Schöpfung beginnt die Erzählung, und das Paradies ist ihr letztes Wort. In der Mitte steht die Inschrift, daß in der schönsten Stadt, Köln, der beste Bischof lebte, Anno. Zu diesem Gipfelpunkt führt nun die Erzählung. Sie ist durchaus geistlich und in ganz anderem Sinn wahrlich als die Heine und die Ibsen spricht der Dichter von der „drit-

ten Welt", der der Menschen, die teil hat am Körperlichen und am Geistigen. Für ihn ist sie die Durchdringung von Christentum und Deutschtum. Nicht nur (natürlich!) religiös, christlich, sondern auch national ist diese Legende in ganz anderem Grade als unsere Heldensage und weltliche Epik. Kunstvoll schlingt sich die Geschichte des Christentums und die (fabelhafte) Vorgeschichte der Deutschen durcheinander. Daniels Vision führt von den biblischen Zeiten zum Römerreich; und nun geht der Gang hin und her zu dem Aufbau der Kirche, den Cäsar, Christus, Petrus heranführen, und dem Aufsteigen der deutschen Stämme. In den deutschen Bischofsstädten vereinigen sich beide Ströme, und so erstand Köln. Und nun schließt sich der Ruhm des von Anno regierten Reiches an; und die Klage über den Verfall. Der klerikale Verfasser liebt den Adel nicht, die „Landherren", mit denen der Reichsverweser und der Bischof zu kämpfen hatte. Aber der Geistliche, und vor allem der Bischof ist ihm das Höchste, und Anno war ein vollkommener Bischof — so daß denn in seiner panegyrischen Schilderung keine Psychologie gesucht werden darf. Das Wunder eines Traums, der seine Aufnahme unter die heiligen Bischöfe verkündet (sie war schon im Anfang ausgesprochen worden) und eine der üblichen heiligen Anekdoten von der Überwindung eines bösen Laien schließen die Erzählung. Es folgen nur noch einige sehnsüchtige Gebetworte, wieder in wohlberechnetem Gleichgewicht zu der Einleitung. Diese aber, wie die der Kaiserchronik, wehrt die Heldensage ab: Zeit sei es, an die Seele zu denken. Geistliche Erbauung gegen weltliche Ergötzung!

Mindestens für Deutschland ist mit diesem Werk eine neue Gattung begründet: der Panygrikus; eine Dichtung, die eine lange Reihe von epischen Berichten in das wohlberechnete Lob eines Fürsten einmünden läßt. Eine solche Dichtung aber, mit allem was sie an Tendenz und Lehrhaftigkeit besitzen muß, ist auch die Kaiserchronik. Und da Regensburg im Annolied mit besonderer Erzählung bedacht ist, kann man sich nicht wundern, daß die Regensburger Dichterschule sich an dies Vorbild anschloß.

Die Kaiserchronik ist völlig nach dem Muster des Annoliedes abgefaßt. Die Weltgeschichte läuft in eine Verherrlichung moderner Fürsten aus; Daniel wird zur Verdeutlichung des Aufbaus an dieselbe Stelle wie in dem älteren Gedicht gebracht; die deutschen Städte römischen Ursprungs dienen zur Verbindung von altem und neuem Römischen Reich. Nur ist die Lust am Fabulieren ins Ungemessene gestiegen. Der Erzähler tut wohl sehr gelehrt, und nach biblischem Muster gibt er bei jedem Kaiser die Regierungs-

zeit an; aber die seltsam durcheinandergewürfelten Cäsaren bieten oft nur Gelegenheit Geschichten zu erzählen, die mit ihnen nicht das geringste zu tun haben. Golther führt ein paar Beispiele an. „Wie bunt alles durcheinander läuft, ist daraus ersichtlich, daß unter Caius ein gewisser Jovinus als anderer Marcus Curtius sich zu Roß in einen Höllenschlund, der sich zu Rom aufgetan hat, hinabstürzt; daß unter Otho und Vitellius ein Odenatus die Rolle des Scävola spielt; daß Tarquinius nach Nero regiert und unter ihm die Geschichte der Lucretia sich zuträgt. Die Märtyrerlegenden fügen sich leicht unter die Kaiser, von denen Christenverfolgungen berichtet werden". Von überall her werden Bilder auf die leeren Blätter der Chronika eingezeichnet: von Etzel, von Dietrich von Meran wird erzählt; oder eine ganze selbständige Novelle von der verleumdeten Frau (das Motiv der Genoveva), die rührend vorgetragene Geschichte der Crescentia, wird eingehängt; oder die Abenteuer ausgesetzter Königskinder. Die Freude am Abenteuerlichen wird mit Zaubergeschichten befriedigt, aber auch das Wunderliche verschlungener Lebensläufe, die „Psychologie der Verhältnisse", wird mit Anteil betrachtet. Die Minne ist bereits in voller Anerkennung als unwiderstehliche Lebensmacht.

Die Überleitung vom Reiche der Römer zu dem der Deutschen gipfelt in den Namen Constantin und Karl (der der Bruder des ihn salbenden Papstes Leo wird). Dadurch erhält auch Constantins Papst, Silvester, eine besondere Bedeutung. An ihn wird die große Disputation geknüpft, die die Besiegung der Synagoge durch die Kirche bedeutet; seine Legende bearbeitet (nicht lange nach 1158) in Trier ein Poet, dem die frühere Darstellung zu geistlich war, der deshalb einige kriegerische Züge eingefügt hat. Für die Technik ist es wichtig, daß nach Kraus' Argumentation dieser Trierer Silvester ohne schriftliche Vorlage aus dem Gedächtnis gearbeitet ist: so fest saßen also schon diese viel erzählten Geschichten von Kaisern und Päpsten, Heiligen und Zauberern!

Das „Alexanderlied" des Pfaffen Lamprecht fällt zeitlich zwischen die beiden Regensburger Dichtungen (gegen 1130); auch inhaltlich stellt es eine Art Vermittlung dar. Wie das Rolandslied ist es Übersetzung eines einheitlichen Werkes, das Alberich von Besançon gedichtet hat. Die spärlichen Reste hat Paul Heyse, als er noch Romanist war, in Florenz aufgespürt. Daneben scheint Lamprecht auch die lateinische Quelle des französischen Gedichts benutzt zu haben; auch fügte er manches aus eigenem bei, besonders bei den

Benutzungen des Physiologus. Aber er schildert auch den Feuertod eines verwilderten Menschen — an dem die Macht des Weibes, animalische Gier selbst bei dem Abgestumpften zu erregen, mit einem merkwürdigen psychologischen Experiment erhärtet wird — ausführlicher, oder macht die feine Bemerkung, daß die Seelen hinter der Paradiesmauer den Lärm der Schar Alexanders, die Eintritt begehrt, nicht vernehmen. — Aber nun steht dies französische Original selbst, von der panegyrischen Tendenz abgesehen, der Kaiserchronik nah. Ist diese eigentlich, wenigstens in ihrer zweiten Hälfte, weniger ein Epos als eine Novellensammlung mit einer Rahmenfabel, so wird auch die an sich freilich einheitliche Fabel von Alexanders des Großen Leben und Taten zu allerlei merkwürdigen Abenteuern benutzt, die auch selbständig sein könnten. Das beliebte Motiv von der Übermacht der Frau oder der Minne über den Mächtigsten wird wirkungsvoll illustriert; denn der höfische Ton steht in Blüte und Alexander schenkt den Frauen des Darius das Leben, weil er seiner Mutter zu Ehren allen Frauen gerne dient. Heimliche Liebe ist ein offizieller Begriff; und als die Trauernachricht von der Niederlage des Perserkönigs ankommt, weinen mit den Kindern auf der Straße auch die heimlich einem Mann verbundenen Frauen. — Naturkuriosa werden gern betrachtet, wie daß der Elefant keine Kniescheibe habe. Und hierin erreicht denn das anmutige, von wirklicher Naturfreude erfüllte Gedicht seine poetische Höhe. Naturwunder sind auch jene seltsam reizvollen Blumenmädchen, die nach drei Monaten der Wonne wie die Rosen verwelken und absterben. Daß der Roman von der Form des Briefes gern Gebrauch macht — solche Berichte Alexanders in die Heimat waren berühmt —, trägt zu der sentimentalen Weichheit noch bei, die hier durchaus rührend wirkt. Übrigens schließt diese Stimmung an einer andern Stelle eine pompöse Schilderung einer Riesenküche nicht aus. — Die Moral: daß auch dem Stärksten von Gott ein Ziel gesetzt ist und daß das Paradies sich mit weltlicher Macht nicht erobern läßt, wird wirksam vorgetragen, und lateinische Klänge schließen wie ein Kirchenchor die abenteuerreiche Wanderung.

So ist das Alexanderlied zwischen den geistlich-erbaulichen Charakter von Annolied und Kaiserchronik und den weltlich-ergötzlichen des Rolandslieds gestellt. Die Einheitlichkeit des Aufbaus bei jenen und die der Fabel bei diesem findet sich vereint, was freilich nicht des deutschen Dichters Verdienst ist. Man möchte sagen, Lamprecht stehe neben Konrad wie Hartmann von Aue neben Wolfram: weicher, weniger auf individuelle Psychologie gerichtet,

lehrhafter; aber auch weniger originell; gefälliger, lyrischer. Aber daß er ein Dichter war, hätte diesem Richardson des 12. Jahrhunderts Wilmanns nicht abstreiten sollen!

Das Abenteuerliche und Fabelhafte des Alexanderliedes wird der einheitlichen Grundidee beraubt zu spielmannsmäßiger Romandichtung im König Rother und Herzog Ernst. Wenn die Ehre in der Kaiserchronik, die staete im Rolandslied die beherrschende Idee ist, könnte man allenfalls im Rother die Minne, im Ernst die Treue so nennen; tatsächlich aber ist doch zumal im Rother das Abenteuer zum Selbstzweck geworden. Und nun gar in andern Spielmannsepen!

Man muß sich unter dieser genau charakterisierten Gattung nichts gar zu Fernliegendes denken. Die Spielmannsdichtungen sind schlechterdings nichts weiter als die Unterhaltungsromane des Mittelalters. Mit jener heitern Sicherheit, die vollkommene Unkenntnis verleiht, hat Paul Ernst behauptet, es gebe in der älteren Literatur das nicht, was man heute „Kitsch" nennt. Aber was ist der Oswalt oder gar der Orendel (beide gegen 1180) anders? Ein festes Romanschema wird mit banalen „Erfindungen" ausgeschmückt, die auf den Geschmack des anspruchslosen Publikums zugeschnitten sind. Dem entspricht auch der zwar nicht demokratische, wohl aber antiaristokratische Ton: der auf allen vieren kriechende Bettler wird (wie Friedrich Vogt bemerkt) als „stolzer degen guot" angesprochen — weder aus spanischer Hidalgo-Etikette noch gar aus parodistischer Absicht, sondern weil den Kleinen geschmeichelt werden soll. Das Gedicht von „Salman und Morolf" (um 1190) vermeldet dafür mit heimlichem Triumph, wie mancher „stolze Ritter" bei der Verwundung vor Schmerzen laut schreit. Oder eine unanständige Gebärde, die der zum Königsbruder umgedichtete Spielmann dem König macht, erfüllt die Leser mit dem gleichen Hochgefühl, wie in des trefflichen Claude Tillier „Onkel Benjamin" die Szene, da der Feudalherr an dem Aristokratenhasser die erniedrigendste Zeremonie vollziehen muß... Es sind „Hintertreppenromane"; was so wenig wie heute ausschließt, daß sie auch im Saal mit Vergnügen gelesen wurden. Auch nicht, daß sie es zum Teil verdienen. Die Geschichte von Morolf, dem listigen Helfer seines königlichen Bruders, ist in einer leichten Strophenform sehr lustig erzählt; nur daß der Dichter in seiner Freude an Morolfs unversieglichen Einfällen der Erzählung von der Entführung der Königin durch einen Heidenkönig noch eine Dublette vorlegen mußte, um recht viel Verkleidungen, Lebensgefahr,

Erkennungsszenen anbringen zu können. Denn in Morolf steckt die verkörperte Bauernschlauheit: ursprünglich stand er als ihre Verkörperung der in König Salomo menschgewordenen Weisheit der Edlen gegenüber und führte diese in Spruch und Tat ad absurdum; und dies Spruchgedicht (das uns nur in später Fassung vorliegt) hat geholfen in unserm Gedicht alte Sagenmotive umzuformen. Der Spielmann feiert sich selbst und seine Kunst in diesen Dichtungen, etwa wie in den Romanen der Romantiker der „Dichter" den Gelehrten und den Hofmann beschämt. Und „die Kinder, sie hören es gerne".

Auf die Kreise, die für das neue Epos noch nicht reif waren, ist eben auch der Inhalt berechnet. Die Hauptfabel ist eine Entführungsgeschichte; jedesmal, nicht immer (wie vielleicht beim Rother) auf heroischer oder (wie beim Orendel) auf mythischer Grundlage, sondern einfach als romantische Form dafür, wie sie (man verzeihe den vulgären Ausdruck) „sich kriegen". Ein König will nur die schönste Frau haben; ein Vasall nennt sie; nun kann das Spiel beginnen. Ist die Frau erobert, so wird sie von der andern Seite herübergeholt; in dem marionettenhaften „König Rother" (gegen 1150) artet das in das reine Tauziehen aus. Dazwischen marschieren Riesen — der Hauptriese im Rother ist wirklich der um sich hauende Schlagetot des Puppenspiels! —; Löwen und Elefanten werden gezeigt, und vor allem erscheint der Spielmann in allen möglichen Verkleidungen als Pilger, als Bettler, als Kaufmann; und sollte er einen alten Juden meuchlings totschlagen müssen, um in die ihm abgezogene Haut zu kriechen. Man darf aber nicht vergessen, daß dieser Typus, wenn auch noch so veredelt, noch in Tristan lebt. Mit Recht hat neuerdings der dänische Forscher Vedel betont, daß die ursprüngliche Eulenspiegelnatur dieses in allen Sätteln gerechten, nicht tot zu kriegenden Schelms zuweilen noch durchblickt.

Auch der Stil ist konventionell mit seinen „possenhaften spielmännischen Lügen und Winkelzügen", wie sie Baesecke hübsch umschreibt: „Spannungspausen und Weisheitssprüche, Klagen über die schlechte Welt und naives Vorauswissen ..., dazu insbesondere, daß es den Hofmarschällen und Kämmerern so jämmerlich übel ergeht."

Natürlich aber hat jede dieser Dichtungen ihre Spezialität. In „Salomon und Morolf", der höchststehenden, ist es der Charakter des Helfers; im „Oswalt" ist es der Rabe mit seiner allerliebsten Menschenhaftigkeit; im „Orendel" ist es der abenteuerlich hineingebrachte heilige Rock Christi. Aber nur

der „Herzog Ernst“ ist ein Epos geworden, wenngleich ein spielmannsmäßiges, und auch er nur, weil ein früher Entwurf (um 1175) vielleicht zehn Jahre später überarbeitet wurde, als schon die ausgebildete Kunst höfischer Epik nachgeahmt werden konnte.

Diese merkwürdige Dichtung könnte als eine Vereinigung von Heldensage und gelehrtem Epos bezeichnet werden. Mit den heroischen Epen teilt sie die geschichtliche Grundlage — und ihre Umbildung. Ein Herzog Ernst von Schwaben, der sich gegen Konrad II. empört hatte, wird mit einem Ludolf von Schwaben verschmolzen, der Otto I. gegenübergestanden hatte. Durchaus steht der Dichter auf der Seite des großen Vasallen; mit genauer Not entgeht der Kaiser dem Schicksal, von dem erzürnten Herzog getötet zu werden wie König Philipp von Otto von Wittelsbach. Denn zwei Mächte bewegen hier die Seelen, die den eigentlichen Spielmannsdichtungen ganz fremd sind: die Ehre als persönliche Empfindung (auch das Reich fühlt seine Ehre gleichsam selbst verletzt) und der Ruhm als persönliches Ziel. Die Fahne ist ein lebendiges Symbol, das dem verbannten Ernst und seinem treuen Freund, dem Grafen Werner, gewissermaßen seine neue Heimat vertritt: „ihr sollt zu der Fahne halten“.

Aber diese Erzählung von dem deutschen Herzog, der als Retter aus der Not zu fremden Königen kommt, wie Beowulf und wie Parcivals Vater, weiß die lange Zeit bis zu seiner versöhnlichen Heimkehr nicht genügend mit Kampf und Sieg auszufüllen. Wie durch Situationen und Formeln der Minnemode Rechnung getragen wird, so auch dem Lernbedürfnis durch ethnologische Fabeln. Wir erinnern an „Merigarto“ (S. 45), an das Ende der Welt im Alexanderlied. Hier tauchen, etwas schematisch angeordnet, lauter wunderbare Völker auf, deren Eigenart in der Ausbildung einzelner Körperteile besteht: eines hat Schnäbel wie die Pelikane, ein anderes ein Auge wie die Zyklopen, das dritte ungeheure Plattfüße, das vierte riesige Ohren; schließlich kommen Zwerge und Riesen. Dazu die Naturwunder: Magnetberg und gefrorenes Meer. — Aber all diese Wunderlichkeiten sind geschaut: mit dichterischer Phantasie ist beobachtet, wie der liebkosende Schnabelmensch die Braut verwundet, oder wie die Platthufe sich ihrer Sohlen als Schirmdächer bedienen: wenn sie auf dem einen ermüdet sind, stellen sie sich auf das andere Bein. — Viel phantastischer mußte den Zeitgenossen die Schilderung des Prachtpalastes jenes Königs der Kranichleute vorkommen: märchenhafter als das Horn, mit dem Morolf die Heerscharen vom Galgen

aus heranbläst, oder als der Heilige Rock im Walfischbauch (im „Orendel") oder als die Männlein selbst, die wie die Zwerge Schneewittchens ihr Brot aufgegessen finden, mußte dieser prunkliebenden, aber „unkomfortablen" Zeit die Wasserleitung vorkommen, die warmes und kaltes Wasser spendet; was freilich durch die Weinröhrenleitung der Kaiserchronik noch übertroffen wird.

Mit den Kranichmenschen, die den Dichter am meisten interessiert haben, sind wir aber auch schon in der Nähe des Tierepos.

Die naive und doch sichere Psychologie des Volkes erkennt die Grundzüge der tierischen Physiognomie früh heraus und verteilt die wichtigsten Charaktereigenschaften auf die Haus- und Jagdtiere; und was schon durch die in der ganzen Welt beliebten Tier-Schimpfworte vorausgesetzt wird — wenn wir einen unsauberen Menschen ein Schwein nennen oder einen dummen einen Esel —, das wird (wenn auch überwiegend lobend) von den Physiologis fortgebildet. Antike und orientalische Einflüsse kommen hinzu und so wird in lateinischer Sprache um 940 die Ecbasis captivi in Lothringen gedichtet — bereits ein Maskenspiel, in dem ein entlaufener Mönch seine Schicksale in solche der Tiere verkleidet. Allmählich wird dann von den Klerikern die Fülle der Tiergeschichten um ein paar Hauptgestalten gruppiert. In Frankreich wird daraus eine Art Volksepos; in Deutschland wird in der Nähe des Ursprungsortes der Ecbasis, im Elsaß, von Heinrich dem Glichesaere (um 1180) der „Reinhart Fuchs" zu einem Spielmannsepos aus der Tiersage geformt. Der Fuchs ist der listenreiche Morolf dieses Epos, der Löwe der glänzende, aber leicht betrogene König; der Wolf muß die Rolle des verhöhnten Hofmanns spielen. Daneben dauert die antiklerikale Tendenz der Ecbasis fort, die der Tierdichtung ja schon durch die Bibel nahe gelegt war: „Sehet euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe." (Math. 7, 15.) So wird umgekehrt in die abgezogene Haut des Wolfes der kranke Löwe gewickelt. — Auch hier ist wirkliche Anschauung; etwa wie der Fuchs Reinhart einen Raben mit einem Stück frischen Käses auf dem Baum sitzen sieht und nun „den Herrn Neffen Diezelin" umschmeichelt und dieser in die Falle geht, das ist köstlich erzählt und die Situation wiegt die von Königen beim Schachspiel oder Helden auf dem Stein in den Epen wohl auf. Dagegen ist die Disposition lässig. — Der „Reinhart Fuchs" ist dann auf dem Umweg über den niederländischen Reinaert (von Willem, um 1250) zu dem nieder-

deutschen Reineke Vos geworden, den Gottsched herausgegeben und Goethe erneuert hat.

Eng aber hängen mit dieser Epik der Geistlichen und der Spielleute auch die Anfänge der eigentlichen neuen Epik zusammen, die die Epik der Ritter ist. Man muß ihre Vorbereitungszeit noch über unseren Zeitraum hinaus rechnen, denn wir dürfen hier nicht allein nach sprachlichen, metrischen, stilistischen Gesichtspunkten ordnen, sondern nach demjenigen der inneren Form, der epischen Auffassung. Danach gehören nicht nur die Bruchstücke des „Grafen Rudolf" hierher, sondern auch noch die von Eilhards von Oberge „Tristrant", die „Legende" Eraclius und die merkwürdige Novelle Mauricius von Crâûn, obwohl diese Dichtungen jünger sind als Heinrichs von Veldeke epochemachende „Eneit". Freilich hat an dem Erfolg und der Nachwirkung dieses Gedichts die sprachliche Kunst und die Reimtechnik einen großen Anteil, aber wir werden noch auszuführen haben, daß nicht hierauf in erster Linie seine Bedeutung beruht.

Das neue Epos, das eigentliche Ritterepos, hat also zwei große Perioden: die vorklassische, die überwiegend noch die Merkmale der frühmittelhochdeutschen Zeit trägt, und die klassische mit Veldeke, Hartmann, Wolfram, Gottfried. Veldeke, habe ich früher einmal gesagt, „impfte das erste Reis der bald so reich aufgeblühten romantischen Epik in Deutschland dem alten Baum der legendarischen und nationalen Epik auf; seine Vorgänger kamen über Ansätze nicht hinaus. Er schenkte damit der Neigung der Zeit, sich in höfischen Liebesgeschichten zu ergehen, eine neue Welt".

Was unterscheidet dies romantische Epos von seinen unmittelbaren Vorgängern? Und was diese von Rolandslied und Alexanderlied, König Rother und Herzog Ernst?

Was zunächst in dem Epos der Ritter (das natürlich nicht immer von ritterlichen Verfassern zu stammen braucht, jedenfalls aber in der Mitte der ritterlichen Gesellschaft seinen Ursprung hat) das Neue ist, läßt sich leicht sagen — obwohl es meines Wissens noch nicht gesagt ist. Das Neue besteht in der entschiedenen Führung der Handlung durch eine Hauptfigur. Es ist keineswegs nur ein Wortspiel, wenn wir sagen: erst mit den ritterlichen Dichtern taucht der eigentliche „Held" auf — oder vielmehr wieder auf, denn Hildebrand im Hildebrandslied, Christus im Heliand bedeuten schon die „monarchische Spitze der Erzählung". Aber niemand wird von der Kaiserchronik behaupten wollen, sie habe einen einheitlichen Helden, oder auch nur von dem

Annolied, das Ziel des Panegyricus sei zugleich der Träger der Gesamthandlung. Aber selbst im Roland- und Alexanderlied ist zwar unzweifelhaft eine Hauptperson vorhanden, aber nicht in der vollen technischen Geltung des „Helden“. Denn zunächst geht die Einheitlichkeit — namentlich bei Lamprecht — durch die Überfülle der Abenteuer nahezu verloren; dann aber, was wichtiger ist, wird für die geistlichen Erzähler der konkrete Held zur symbolischen Person. Roland ist der christliche Ritter, Alexander ist der Welteroberer: man verliert den Eindruck der individuellen Persönlichkeit. Und so sahen wir auch, daß das starke psychologische Interesse auf typische Züge gerichtet ist, nicht auf individuelle. Dagegen hat aber die Handlung wirkliche individuelle Züge: wie der stolze Roland das Horn erst nicht blasen will, das Hilfe herbeiruft, und — zu spät — es dann doch blasen muß; wie Alexander vor den Toren des Paradieses steht — „zum Knecht zu groß, und zum Gesellen des großen Donnerers nur ein Mensch“ — das prägt sich unvergeßlich ein.

Umgekehrt fehlt den Ereignissen in den Spielmannsepen zwar nicht das individuelle Moment — wir erinnern etwa an Oswalds Raben — wohl aber der individuelle Charakter. Jene Züge sind für Roland, für Alexander charakteristisch; aber den Raben könnte auch Orendel zum Begleiter haben, auch Oswald den heiligen Rock finden. Die Fabelmasse läßt den Helden nicht zu voller technischer Geltung gelangen, obwohl Herzog Ernst oder Morolf diesem Begriff schon viel näher rücken. Dort sind die Erlebnisse individuell bedingt, hier typisch; aber beidemal sind sie stärker als das Interesse an der Hauptperson.

Dagegen im Grafen Rudolf, im Tristrant oder Floyris, im Eraclius sind die Erlebnisse mit aller Entschiedenheit der Psychologie des Helden untergeordnet. Eine schlanke, schmale Fabel läßt von dem Nebenwerk wenigstens prinzipiell absehen (Rückfälle in die ältere Art vorbehalten!). Die individuelle Bedingtheit des Erlebnisses kannte schon das Epos der Geistlichen; jetzt aber wird die gesteigerte Forderung erhoben, nichts solle erzählt werden, das nicht so bedingt sei. Der Begriff des psychologischen Aufbaus wird lebendig; aus dem Epos ist der Roman geworden.

Das individuelle Erlebnis prägt sich meist durch seine paradoxe Eigenart besonders nachdrücklich ein. Zwei Kinder, in denen schon die volle Empfindung der Minne lebt; ein christlicher Ritter auf seiten der Heiden; ein vornehmer Herr im Elend mit seiner Geliebten. Aber dafür wird es ver-

menschlicht. Der stärkste Held schlägt nicht mehr ganze Heere tot und säbelt nicht einmal mehr, wie das Vorbild von Uhlands „Schwäbischer Kunde" im Rolandslied, einen Türken in zwei Hälften. Ein Ritter hat nicht mehr, wie Herzog Ernst, an die Mauer gelehnt, Hunderte abzuwehren. Der Zweikampf kommt statt dessen wieder zu vollen Ehren. Es sind Bücher, deren Psychologie von derjenigen moderner Romane nur in der Feinheit, nicht in der Art selbst absteht, und deren Technik im Grunde aber fast ganz die unserige ist.

So rasch aber war die Entwicklung, daß wir von den Epen dieser ersten Stufe zumeist nur Fragmente haben: sie genügten den durch Veldeke erweckten Ansprüchen nicht. Und doch steht am Schluß dieser Reihe eine der künstlerisch höchststehenden deutschen Dichtungen des Mittelalters: die erste selbständige Novelle, die reizvoll-tragische Geschichte von „Mauricius von Crâûn". Es ist eine Erzählung von der Ernüchterung einer Liebe — so modern, daß Maupassant sie (ohne von unserem alten Gedicht zu wissen) noch einmal erzählt hat („Un coq chanta"). Der Ritter hat sich im Dienst der geliebten Frau in einem Turnier, das er selbst veranstaltet hat, ausgezeichnet; der Gatte der Dame dagegen hat das Unglück gehabt, einen Gegner zu töten. Nun schleicht der Liebhaber in der Nacht zu der Herrin, die ihm bisher den Minnelohn versagt hat; der Gatte wird seiner ansichtig, aber der von Staub und Blut Geschwärzte sieht wie der leibhaftige Teufel aus, so daß der von Gewissensbissen schon Geängstigte in tiefe Ohnmacht fällt. Alles stände nun dem Ritter frei; aber von der Überanstrengung ermattet verfällt er in schweren Schlaf... So findet ihn die Dame, im Schoß ihrer Vertrauten schlafend; zürnend geht sie fort und sucht ihn nachher vergebens wieder zu gewinnen. Sie steht am Fenster, sieht hinaus und klagt „über ihr verpfuschtes Leben". Der „zwîvel" ist Herr geworden über die „staete".

Aber der unbekannte Künstler, der diese „états d'âme" schlicht und wirksam vortrug, erwähnt schon Veldeke als den Meister. Uns mag der „Mauricius von Crâûn" mehr sagen als den Zeitgenossen — über die war eben das Epos Veldekes gekommen mit seiner Vereinigung von breiter Abenteuerfülle und individueller Psychologie. Dies hat die „Eneit" geleistet: sie verbreiterte den Raum um den Helden dergestalt, daß die Hörer ein völliges Weltbild zu erhalten glaubten. An dem Faden des von einem Helden Erlebten gab sie, um Goethes Ausdruck zu gebrauchen, „Totalität".

Sie täuschte, wie jedes romantische Epos, eine ganze ideale Wirklichkeit vor, während die vor Veldeke nur einen Ausschnitt gaben. Indem Veldeke, selbst ein Geistlicher, an das geistliche Heldengedicht wieder anknüpfte, ohne doch die neuen Errungenschaften zu opfern, ward aus dem Roman schlechtweg der „Zeitroman": die idealisierte Darstellung der Gegenwart unter der Verkleidung überlieferter oder erfundener Erlebnisse.

Der „Mauricius" ist die poetische Darstellung einer wirklichen Liebesgeschichte: das vornehme Geschlecht der Craon, noch heut mit dem Herzogstitel blühend, war dem der Grafen von Beaumont benachbart, und einer Gräfin von Beaumont gilt die Liebe des Herrn von Craon. Auf eine wirkliche Tatsachenreihe scheint auch der älteste unter den neuen Romanen zurückzugehen: der „Graf Rudolf" (um 1172 in Thüringen), die sagenhaft umgebildete Geschichte eines Grafen Hugo von Puiset, der an dem lateinischen Königtum im Orient aus gekränkter Ehre zum Verräter ward. Einfacher, schlichter Vortrag, nicht ohne Sentimentalität, zeichnet das Gedicht aus, dem doch aber die höfische Bewußtheit so wenig fehlt wie die nationale Gesinnung: der christliche Coriolan muß lachen, als der Heidenkönig den Glanz des deutschen Kaisers nachmachen will. — Einfachheit ist auch das Kennzeichen der Bruchstücke eines niederfränkischen „Floyris", der die (in der klassischen Zeit von Konrad Fleck erzählte) Liebesgeschichte der Kinder „Rose" und „Lilie" mit Weglassung von allerlei Zierat im französischen Original vorträgt. Man will nur von dem einen Helden (oder Liebespaar) hören, gerade wie zur Zeit des „Werther".

Nun hatte die christliche Literatur für diese „monarchische" Erzählungsform ja längst das Vorbild der eigentlichen Legende. Ein Pilatus (um 1180) ist schon auf dem Weg zum neuen Stil: der „Eraclius" (vor 1204) besitzt ihn, ist aber trotz der äußern Chronologie innerlich noch „vorveldekisch". Schon äußerlich merkt man ihm die naive Freude an der neuen Kunst an: es ergötzt den Reimvirtuosen, Namenpaare wie Myriados und Cassinia oder Cassinia und Eraclius umzustellen, so daß einmal dies, das andere Mal jenes Wort ans Versende kommt; oder ebenso „er ließ zur Heerfahrt schwören" gleich abzulösen durch „er ließ schwören zur Heerfahrt". Überhaupt ist es ein Mann, der an Künstelei aller Art seine Freude hat, an parallelem Aufbau, an Farbenspiel, natürlich auch an Verdeutschung französischer Worte. Und bedenkt man sein Vergnügen an einem Doppelsinn, aber auch die umständliche Beschreibung einer Briefexpedition, das Aus-

malen eines Ankaufs auf dem Markte; die kluge Welterfahrung, aber auch die Neigung „Ehre und Vorteil" als ein gleichwertiges Gespann zusammenzukoppeln, so möchte man den Verfasser unter jenen Kämmerern und Hofbeamten sehen, zu denen die Spielleute — aber auch die echten Ritter in entschiedener Opposition stehen. Keine der modernen Künste fehlt: die aus Frankreich entlehnte Manier der Dialoge in zerhackten Sätzchen, die auch bei Veldeke das Auftreten einer lebhaften Konversation vortäuschen soll, ist so gut da wie der modische Realismus der Einzelanschauung, mit der von den härtlichen und unreifen Kirschen geredet wird, die die alte Kupplerin Morphea verkauft. Die dreiteiligen Verse („Bogen, Schwert und Speer") sind da, und die Anreden an ein Heer auch; die motivierenden Monologe, und die Kostümbeschreibung, mit dem Kunstgriff, den Lessing fordert: der König muß sich setzen, damit er recht gründlich vor unsern Augen gerüstet werden kann. Dem Kuriositätenbedürfnis wird das Größte geboten: ein eherner Himmel, den ein böser König sich hat wölben lassen — Baudelaire und Villiers de l'Isle Adam würden an der phantastischen Erfindung einen Verwandten ihrer Träume entdecken; und der Andacht wird die Auffindung des heiligen Kreuzes gezeigt. Es ist ein Kompendium aller literarischen Modeforderungen.

Indes — vor allem ist es doch ein Roman. Eine weltlichere Legende läßt sich wohl nicht erdenken. Der gute Eraclius ist des lustigen Morolf Zwillingsbruder: der kluge und treue Helfer eines sehr beliebigen Königs. Er versteht sich auf die Auswahl derjenigen Dinge, die dem Ritter die herrlichsten sind: das Roß, der Edelstein — und das Weib. Freilich, im letzten Punkt hat er schließlich doch geirrt, wenn der Dichter es auch nicht wahr haben will: Athenais, die er ausgesucht, wird im Ehebruch ertappt. Aber — Eraclius rät ihr zu verzeihen; und nun kommt das Überraschendste, Modernste: in der Armut fühlt sich die verlassene Königin mit ihrem neuen Gemahl glücklicher als auf dem Thron. „Denn wißt es: wenn eine Frau einen Mann sich erobert, den sie von Herzen liebt und der sie ebenso minnt, dann verzichtet sie gern auf alles sonst." Wie wird gegen diese Vorausnahme der Moral des Tristan der fromme Schluß über das Knie gebrochen!

Endlich die Bearbeitung des Tristanstoffes selbst (gegen 1190) durch Eilhart von Oberge, einen ritterlichen Dienstmann Heinrichs des Löwen — die erste Dichtung, als deren Verfasser wir bestimmt einen Angehörigen des Adels (und zwar des niederen Adels, der auch vorzugsweise den deutschen

Minnedienst trägt) antreffen. Harfe und Schwert will sein Held in das Schiff nehmen, dem er sich führerlos anvertraut — die symbolische Vordeutung jenes berühmten Titels, der die Lieder unseres vaterländischen Sängers und Helden von 1813 schmückt! Aber Tristan ist doch für Eilhard noch nicht einfach der ritterliche Liebhaber: wir bemerkten es schon, wie die Freude an den klugen Einfällen und siegreichen Listen mitspielt.

Gewiß liegt ihm jene Gleichstellung von Ehre und Vorteil fern: „sterben oder nach Ehre streben" ist die Losung. Der Dichter mißbilligt es, wenn Isolde eine treue Dienerin als Mitwisserin umbringen lassen will. Aber sein ästhetisches Urteil ist weniger sicher als das moralische. Der Held „fängt wie ein Schwein zu bluten an" und Isolde macht über emporspritzendes Schmutzwasser eine Bemerkung, deren Naivität an Obszönität grenzt. Die Kraft der deutlichen Anschauung wird auf eine Scharlachhose gewandt, die durch einen Bettlerrock durchglänzt; Tristan als Narr Tantris wird rechtschaffen geohrfeigt. Aber Lichtenstein darf mit Recht sagen: „Einzelne Szenen des Tristan atmen so sehr den anmutig herben Hauch unmittelbarer Ursprünglichkeit, daß sich einem unwillkürlich das Gefühl aufdrängt: das wird hier gewiß zum erstenmal in deutschen Versen behandelt." Man denkt an frühe ungefüg-biedere Übersetzungen des Homer. Statt der Psychologie naive Verwunderung, statt des Einfühlens moralisierendes Urteil; aber der Dichter glaubt an seine Figuren. Für die Entwicklung von dem neuen Roman, der persönlichen Anteil des Erzählers an den Gestalten verlangt, zu dem Zeitroman, in dem die Absicht ein Weltbild zu zeichnen die Hauptsache und der Held fast nur Mittel zum Zweck ist, kann kaum etwas lehrreicher sein als der Zufall, der uns fast gleichzeitig die Tristangedichte Eilharts von Oberge und Heinrichs von Veldeke bescherte. Und wenn die Werke der Späteren größer sind, so ist der Fortschritt, der bis zum Tristrant, zum Grafen Rudolf, zum Mauricius von Craûn geschah, vielleicht bedeutender als der von ihnen zum Tristan, zur Eneit — aber freilich nicht zum Parcival!

Viertes Kapitel: Mittelhochdeutsche Zeit

Ein übertriebener Rationalismus scheut gegenwärtig vor Worten wie „Volksgeist“ und „Zeitgeist“ zurück; aber wenn es eine Epoche gibt, in der man das Eintreten eines neuen Geistes man möchte sagen mit Händen greifen kann, so ist es die des Minnesangs. Freilich — woher der Geist kommt, wissen wir auch hier nicht bestimmt zu sagen; das Wahrscheinlichste ist doch, daß in dem arabischen Spanien zuerst sich der neue Geist der Ritterlichkeit, der Galanterie, der höfischen Dichtung regte; und daß er über die Provence nach Deutschland zog, ist sicher. Eine kurze Zeit stand das kultivierte Abendland so gut wie geschlossen zu den neuen Idealen: zum erstenmal entstand ein „europäischer Geist“ im Sinne der Frau v. Stael, ein „guter Europäer“ im Sinne Nietzsches. Zum erstenmal bildete sich innerhalb der Christenheit eine geistige Gemeinschaft, die weder dem Ursprung nach noch nach ihrer ganzen Richtung christlich zu nennen war. Das Merkwürdigste aber ist, daß in diesen Tendenzen neben einem gewissen Kosmopolitismus das Erstarken des Nationalgefühls überall mitwirkt und sogar schließlich nicht nur zu der mächtigen nationalen Empfindung eines Walther von der Vogelweide führt, sondern sogar zu dem beleidigenden Chauvinismus des Südfranzosen Peire Vidal! Wie sich diese Richtungen kreuzen und durchdringen, wird ganz erst sichtbar in dem Manne, der in einem der Minnepoesie spät nachfolgenden Lande die letzte und höchste Blüte dieser Bestrebungen darstellt: in Dante. Wie in Schiller sich die Aufklärungszeit vollendet und überwindet, so in dem großen Florentiner die Zeit des Rittergeistes. Das Weltreich unter dem deutschen Kaiser, und die Befreiung der italienischen Sprache, die Symbolisierung aller hohen Tendenzen in der erwählten Dame, und die Scholastik, die Freude am Kampf und der Stolz des Dichters — alles vereinigt sich in diesem letzten Ritter der heroischen Dichterzeit. Und — er war ein Bürger!

Damit haben wir das Problem der „Standespoesie“ schon berührt, das für das Verständnis unserer Epoche von so hoher Bedeutung ist wie nur noch etwa für das triste 17. Jahrhundert. Wir müssen einen Augenblick dabei verweilen, so gern wir uns sonst auf die rein literarischen Erscheinungen beschränken.

Was wir in Frankreich, Deutschland, den Nebenländern den „Rittergeist“ nennen, das ist selbst nur ein einzelnes Symptom einer viel allgemeineren Erscheinung. Nachdem die ungeheueren Erschütterungen der Jahrhunderte

seit dem Eindringen des Christentums (und der christianisierten antiken Kultur) alles durcheinandergeschüttelt hatten, regt sich ein mächtiger Trieb nach neuer Organisation. Der Staat, die Kirche, die Gesellschaft, die Sprache, die Dichtung kommen zu neuen Gliederungen; und zu organischen d. h. solchen, in denen das Ganze und der einzelne Teil in lebendigem Wechselverhältnis stehen. So stark ist dieser Trieb, daß er sich in dem staufischen Deutschland den römischen Rechtsanschauungen unterwirft, um mit ihnen zu herrschen. Auch die unüberwindlich scheinende frühere Gliederung, die lediglich an dem Begriff der Kirche orientiert war, muß ihm weichen: der einfache Gegensatz von Pfaffen und Laien tritt ganz zurück gegenüber dem neuen der höfischen und unhöfischen Gesellschaft. Nach dieser Periode klagt wieder ein Dichter zornig darüber, wenn ein Abt von St. Gallen Tagelieder dichtet. Sie selbst aber wird von einem Geistlichen, Veldeke, eröffnet. Ein anderer Geistlicher, Konrad Fleck, billigt es, daß seine Heldin um der Minne willen in die Hölle zu gehen bereit ist, und mehrere Kleriker setzen die Liebesdichtung, die sie in ihrer lateinischen Weltsprache ja früh begonnen hatten, deutsch fort.

Die neue Organisation der Gesellschaft brachte in dem Rittertum eine fast ebenso einheitlich aufgebaute Gemeinschaft hervor, wie sie vorher nur der Kirche gelungen war und nachher nur dem Beamtentum gelang. Und wie bei diesen und allen mächtigen Organisationen ist es eine große Idee, die regiert, wenn sie auch freilich Egoismus, Herrschsucht und Ehrgeiz zu Ministern hat. Die Ritterschaft besteht vor allem aus denjenigen, die dieselben Ideale haben. Selbstverständlich rekrutiert sie sich vorzugsweise aus bestimmten Schichten der bisherigen Gesellschaft, und selbstverständlich wird von diesen geborenen Mitgliedern das Element der Ebenbürtigkeit stark betont. Aber wenn die ritterliche Gesellschaft als solche exklusiv ist, ist sie es doch vor allem gegen die, die sich nicht zu ihren Prinzipien bekennen.

Man kann sich, glaube ich, die Verhältnisse am besten durch die Analogie des modernen Offizierkorps verdeutlichen. Unser Offizierkorps hat ohne Frage einen starken Kern durch die Erblichkeit bestimmter Gesellschaftsschichten; gleichwohl gilt, wer einmal aufgenommen ist, mindestens der Außenwelt gegenüber als vollberechtigt, auch wenn er ein Ausländer, auch wenn er ein Bürgerlicher ist. Der Standesgeist, das Gemeinschaftsbewußtsein ist stärker als die Stammbaumberechnungen.

In diesem Sinne also, meine ich, ist der „Standescharakter“ der höfi-

schen Dichtung und insbesondere des Minnesangs aufzufassen. Es ist weder einfach eine Poesie der Ritter, wie man zuerst annahm, noch auch bloß eine Poesie für die Ritter, wie neuerdings öfter behauptet worden ist; sondern es ist die Poesie derjenigen Kreise und Persönlichkeiten, die sich mit dem neuen Geiste durchdrungen hatten. Oft waren das Mitglieder der höchsten Aristokratie (wenn auch nicht so vorherrschend wie in der Provence): König Heinrich VI., Konradin, ein Markgraf von Brandenburg, ein Graf von Anhalt, ein Herzog von Breslau, am häufigsten Männer aus dem in sich noch nach Stufen gegliederten niederen Adel, Ministerialen, die ja auch die eigentlichen Träger der Adelsentwicklung in den neuen monarchischen Staaten werden sollten, höchst angesehene Adelige aus der Umgebung der Fürsten wie Friedrich v. Hausen, angesehene Territorialherren wie Ulrich von Lichtenstein, kleine Gutsbesitzer wie Wolfram von Eschenbach. Aber auch Bürgerliche beteiligen sich und unter ihnen ein so bedeutender und echter Vertreter dieses Geistes wie Gottfried von Straßburg. Die Ritter tragen die Ritterpoesie, wie die Geistlichen die geistliche Dichtung; aber Frau Ava und die Fürstinnen und Gräfinnen des protestantischen Kirchenliedes oder dichtende Handwerker dürfen der geistlichen Dichtung nicht fehlen.

Als sich, um auf jene Analogie zurückzukommen, unter Ludwig XIII. zum erstenmal ein eigentliches Offizierkorps in unserem Sinne bildete, da war der stärkste dichterische Repräsentant seiner Anschauungen ein Mann aus ganz anderen Kreisen: Pierre Corneille; und er stand unter spanischem Einfluß wie Gottfried unter französischem. Das neue Drama bedeutete für die neuorganisierte Gesellschaft von Versailles, was das höfische Epos für die (wie gewöhnlich in Deutschland eines Zentrums entbehrende) ritterliche des 12.—13. Jahrhunderts. Und deshalb mußte für diese Kernkünste auch beidemal durchgeführt werden, was in Frankreich annähernd, in Deutschland aber noch gar nicht vorhanden war: eine einheitliche Schriftsprache.

Die bloße Tatsache der mittelhochdeutschen Schriftsprache (neben der es sogar noch eine zweite gleichzeitige gibt: die mitteldeutsche, besonders in den Besitzungen des deutschen Ordens) beweist die Kraft und Einheitlichkeit der neuen Tendenzen. Sie entsteht, weil ein Bedürfnis nach einer neuen, gemeinschaftlichen Literatur lebendig ist. Sie entsteht, weil der Schwabe und der Österreicher, der Schweizer und der Brandenburger ihre Werke austauschen wollen. Sie wird künstlich geregelt, auf Grund einer von Veldeke eingeführten Praxis: im Versinnern mag man sich dialektische Wortwahl

gestatten, der Reim aber fordert Rücksicht auf das große Publikum durch Anpassung an gewisse Normaldialekte (erst das Thüringische und das Ostfränkische der Maingegend, dann das Schwäbische) — durch Vorausnahme der so entstehenden Gemeinsprache. Dabei wird für die Lieder dem Dialekt immer größere Freiheit gewahrt: sie sind zunächst für einen engeren Kreis bestimmt; das Epos aber soll „allen Gebildeten" zugänglich sein. — Daß diese Prinzipien nicht mit grammatischer Pedanterie durchzuführen waren, versteht sich schon deshalb von selbst, weil kein Dichter über die Brauchbarkeit jedes einzelnen Reimwortes genau unterrichtet sein konnte; im ganzen sind sie merkwürdig gut innegehalten worden, bis wieder Partikularismus und Barbarei den sorgfältig gepflegten Rosengarten niederstampften.

Die mittelhochdeutsche Schriftsprache ist das erste und eigentlich bis zur Reformation hin das einzige Gesamtwerk des deutschen Volkes. Ausnahmslos sind aber bei beiden Bewegungen natürlich nicht alle Kreise vertreten. Zwar der wohlhabende und höher kultivierte Bauer in Österreich gehört noch mit zum Publikum; sonst aber ist es der Adel mit seinen Idealen einer neuen, im Wesentlichen rein weltlichen Organisation — die dann freilich doch wieder den christlichen Pflichten und Zielen dienstbar gemacht werden sollte. Diese Organisation aber soll beruhen auf der Durchführung einer sorgfältigen Rangordnung, die sich auf einem genauen Wechselverhältnis von Leistung und Lohn aufbaut. Es ist wahrlich kein christlicher Gedanke, wenn der wirkliche oder angebliche Dienstmann für ein bestimmtes Quantum von Dienst, Treue und Bemühung eine entsprechende Löhnung fordert — wenn auch ganz allgemein die Bibel dem Arbeiter seinen Lohn zuerkennt. Es ist das neue Prinzip der „Gerechtigkeit", das in langsamem Aufsteigen sich die Welt — ach nein! aber doch die Weltanschauungen erobern sollte.

Hiermit hängt ein Zweites zusammen, was für die Minnelehre nach meiner Ansicht noch wichtiger geworden ist. Es ist wiederum eine modern aussehende Anschauung: die nämlich, daß jeder einzelne sich seine Stellung selbst erobern muß. „Ob einer im Palast geboren, in Fürstenwiege sei gewiegt" — die Prädikate des rechten Ritters muß er sich doch erst selbst erwerben. Denn die neue höfische Gesellschaft, im stolzen Gefühl ihres Idealismus, fordert nicht bloß T a t e n, die vielleicht jedem Sohn einer tüchtigen Familie zuzutrauen wären — sondern auch eine G e s i n n u n g, auf die ihr Klassenbewußtsein gegründet ist. Wer nicht „h o c h g e m u o t" ist, der gehört nicht zu ihr, und der Kaiser Rudolf — allerdings schon ein Sohn der Verfallzeit — ist niemals zu

ihr gerechnet worden. Denn der tüchtige aber nüchterne, kluge aber schwunglose Mann verstand es nicht „sein Gefühl in gehobener Stimmung zu erhalten (sîn gemüete tragen hô)“ und — „wer's nicht edel und nobel treibt, lieber weit von dem Handwerk bleibt“.

Der Dichter aber — und nun erst kommen wir nach langen aber notwendigen Umwegen zu dem Kern des literarischen Problems, das wir „höfische Dichtung“ nennen — der Dichter ist der Erzieher dieser Gesellschaft, der Förderer dieser Stimmung, der Führer dieser Entwicklung. Die Hörer „froh zu machen“, „zu erlösen“ ist die Aufgabe des Lyrikers. Das heißt natürlich nicht ihnen gedankenlose Erheiterung zu gewähren — dazu sind die proletarischen Gaukler und Spielleute gut genug — sondern ihre Stimmung zu der gelassenen sicheren Heiterkeit zu erheben, die auch des alten Goethe Ideal war — zu der „griechischen Heiterkeit“ unserer Klassiker. Der Epiker aber soll unmittelbar in die „gute Gesellschaft“ hinein führen, soll den Leser an den Umgang mit den Besten gewöhnen, daß er lerne nicht nur zu kämpfen wie sie, sondern auch zu denken, zu lieben, zu sprechen wie sie. Mit einem Bekenntnis zu ihrer Weltanschauung eröffnen die großen Dichter ihre Werke: die Güte soll man bei Hartmann lernen, die Treue des Minnenden (triuwe ist die Treue gegen einen andern) bei Gottfried, die Treue gegen sich selbst (denn das ist staete) bei Wolfram.

Dies ist nun eigenartig deutsch. Die Kunst als Erzieherin — das ist eine universelle Anschauung. Die Kunst als Erzieherin durch den Zwang zum Miterleben, Nacherleben — das ist deutsch; das ist die Absicht der Romantik wie es die Grimmelshausens oder Lessings ist.

Man spricht auch gern von dem „Priester der Kunst“. Hier aber handelt es sich ganz eigentlich um ein weltliches Priestertum. Der Priester führt den Gläubigen zum Himmel, indem er, der Priester, eine Handlung vollzieht, an der der Gläubige nur durch seine fromme Versenkung Anteil nimmt, während er sonst durchaus passiv bleibt: so aber wird die Messe für ihn vollzogen. Ganz so der Dichter: er läßt Parzival oder Tristan ihr Leben durchleben, und der andächtige Zuhörer wird des Verdienstes teilhaftig, das der Ritter der Dichtung sich erworben hat. Und ist dies denn nur symbolisch zu verstehen? Wer den „Nathan“, den „Faust“, den „Zarathustra“ mit dem Herzen gelesen hat und nicht bloß mit den Augen — sollte der nicht ein wenig an sich selbst das erlebt haben, was sie erleben?

Von dieser großen Gesamtauffassung ist die hohe Kunst beherrscht, die

äußerliche Betrachtung als „leere Formkunst“ getadelt hat — und die freilich, wie der Kirchenbesuch ohne Andacht, leere Form wird, wo die Hingabe des Herzens fehlt. Aber die unerreichte Pflege der „Kunst“ selbst, die leidenschaftliche Sorge für die Form, sind sie nicht schon Zeugen eines inneren Ernstes? Darf man Platen leer nennen, der mit jeder Strophe ein heiliges Werk zu verrichten glaubte? Und wie denn gar einen Reinmar, der mit jedem Lied arme Seelen aus dem Fegefeuer der Alltäglichkeit erlöst zu haben meinte?

Nun aber standen bei der inneren Gleichartigkeit von Voraussetzung und Ziel für die beiden großen Kunstformen der Epoche, für Lyrik und Epos, die Dinge doch recht verschieden. Für beide türmten sich große neue Schwierigkeiten der Ausführung auf; aber für beide verschiedenartige: formelle und inhaltliche.

Der Epiker hatte den großen Vorteil einer seit lange gefestigten Tradition. Die bunte Erzählungsfülle behielten die kleinen Talente sogar einfach bei; nur die großen erschufen, was wir durch die letzte Entwicklung der frühmittelhochdeutschen Zeit angekündigt sahen: einen Zeitroman, indem sie aus der Novelle die strenge Einheit des Helden, aus dem Epos die Mannigfaltigkeit der Abenteuer beibehielten; mit mancherlei Spielarten: Hartmann fast ganz Novellist, Wolfram sich zuweilen an die Abenteuergeschichte verlierend. Von der Novelle kam die psychologische Vertiefung — die „Crescentia“ in der Kaiserchronik, der „Graf Rudolf“, vor allem der „Mauricius von Crâûn“ konnten sie lehren. Von dem Abenteuerroman kam die „Totalität“, die Erfassung der Hauptfigur in ihrem größeren Zusammenhang. — Das war zu kombinieren, zur Einheit durchzubilden; eine Aufgabe, die völlig eigentlich nur der größte Künstler unter ihnen gelöst hat, Gottfried von Straßburg.

Aber zu dieser großen inhaltlichen Aufgabe der Technik kam noch eine formelle. Es mußte etwas geschaffen werden, was uns selbstverständlich dünkt, was aber nach der Meisterschaft des Altertums erst die Franzosen — die des Nordens, hier die Lehrer der Kulturwelt wie in der Lyrik die Südfranzosen! — wieder entdeckt und geübt hatten: nämlich — das Buch.

Natürlich hat das Buch im Sinn der äußeren Technik längst existiert, und nicht bloß durch Abschriften alter Bücher. Aber indem man eine Anzahl von Blättern mit fortlaufendem Inhalt unter einer gemeinsamen Decke vereinigt, schafft man noch kein Buch — obwohl auch heute noch mancher Gelehrte und erst recht mancher Romanschriftsteller in Deutschland dieser Ansicht huldigt. Ja gerade moderne Produktionen erinnern in der unwillkürlich-sym-

bolischen Nachbildung der Formlosigkeit des wirklichen Lebens an die Zeiten der Kaiserchronik: „es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende, allein ein Ganzes ist es nicht". Man braucht nur ein unter klassischem Einfluß gegliedertes Gedicht wie den Waltharius mit Alexanderlied oder Rolandslied zu vergleichen, um den Unterschied wahrzunehmen, und wie viele Gedichte des frühen Mittelalters haben nicht einmal „Anfang" und „Ende" wie diese! Nun aber gilt es durch eine große Reihe von Abenteuern einen einheitlichen Rhythmus durchzuführen, „Verzahnungen" anzuwenden, das alte primitive Mittel der Voraussage späterer Ereignisse zu verfeinern, die Ökonomie der Personen zu beherrschen, Höhepunkte durch Verweilen, durch Gleichnis, Sentenz oder Pathos herauszuheben und durch Pausen der Handlung zu isolieren — und vor allem, was das Wichtigste ist, die sonst bloß auf Treu und Glauben angenommene Kontinuität der Geschehnisse durch eine zwingende Motivierung zu ersetzen. In all diesen Punkten waren die Franzosen die Lehrmeister, wie sie es bei dem modernen Prosaroman zum andern Mal geworden sind. Aber nicht bloß der große Künstler Gottfried, auch der viel größere Dichter Wolfram haben hier ihre Vorbilder wohl übertroffen. Wie Wolfram — man hat es oft gerühmt — seinen Helden eine lange Zeit vom Schauplatz fast verschwinden, dann aber doch leitmotivisch einen Augenblick auftauchen läßt; wie er das Moment der drei Blutstropfen im Schnee wieder hervorholt; sogar wie er in etwas pedantischer Weise, vielleicht nur aus peinlicher Gewissenhaftigkeit, bei jedem Superlativ neben den eben Gepriesenen andere Namen stellt — diese Frauen wären die allerpreisenswertesten, wenn es nicht noch Condwiramurs und Orgeluse gäbe — das sind Beweise eines epischen Organisationsvermögens, wie es in gleichem Maße höchstens noch der unbekannte Redaktor des Nibelungenliedes offenbart. Aber die Art, wie Gottfried die einzelnen Phasen des Liebeskampfes in allmählicher Steigerung nebeneinanderstellt, ist zwar einfacher, aber nicht weniger virtuos.

Die Hauptsache aber bleibt die Bedeutung, die die Form des geschlossenen Buches für die Motivierung und damit für die Psychologie hat. Gewiß, wir wissen, daß Widersprüche auch in Kunstdichtungen nicht selten sind. Deshalb bleibt es doch ein Unterschied, ob eine Folge lose nebeneinanderstehender Lieder Abweichungen im Bericht zeigen oder ein einzelnes als Ganzes wirkendes Buch, in dem man nachschlagen und vergleichen kann. Das Buch hat als solches etwas „Gelehrtes"; es bedingt eine immer größere Entfer-

nung von Improvisation und Inspiration, und die Gefahr eines Arbeitens nach vorausgesteckten Etappen hat Novalis sogar an Goethes „Wilhelm Meister“ mit Recht hervorgehoben. Erst im Drama wird die Gefahr der zu genau vorbestimmten Entwicklung einigermaßen ausgeglichen durch die Möglichkeit zu überraschen, weil der Hörer nicht so schnell vergleichen kann und weil das tatsächlich Gesehene immer um einen Grad überzeugender wirkt als das nur Erzählte. Eben weil diese Schulung am Buch noch fehlte, war in der mittelhochdeutschen Zeit ein Drama noch unmöglich, sobald es über gewisse rein traditionelle Formen hätte hinausgehen müssen.

Aus diesen kulturellen, ästhetischen und literarisch-technischen Bedingungen erklärt sich die fundamentale Bedeutung des Epos für die erste große Blütezeit unserer Dichtung. Hieraus erklärt sich auch der ungeheure Erfolg, den Heinrich von Veldeke mit seiner Dichtung erntete, und der an sich, wenn wir nur diese Dichtung selbst prüfen, nicht viel begreiflicher erscheint als der verwandte Martin Opitzens.

Heinrich von Veldeke ist ein adeliger Priester vom Niederrhein, unweit des jetzt holländischen Maestricht geboren. So wohnte er an der Grenze französischer und deutscher Kultur und war zu ihrem Vermittler berufen. — Nach 1160 hatte ein französischer Dichter die Äneis des Vergil zu einem mittelalterlichen Versroman umgestaltet. Veldeke schritt, wie es scheint aus eigenem Antrieb, zu einer Verdeutschung und hatte um 1174 etwa elftausend Verse gedichtet. Da begegnet ein Ereignis, das für das Interesse der höfischen Kreise an der neuen Literatur so bezeichnend ist wie die Entwendungen der Korrekturbogen von Schriften Voltaires für ihre Zeit. Ein Graf sieht das unvollendete Buch bei der Gräfin von Cleve, der Gönnerin des Dichters, und nimmt es widerrechtlich nach Thüringen mit — offenbar um sich bei dem Landgrafen zu empfehlen, der die Einbürgerung französischer Kultur (wie später sein berühmterer Nachfolger Hermann) pflegte. Erst nach neun Jahren erhielt der Dichter sein Manuskript zurück, an dem er übrigens ohne merkliche Entwicklung weiter spann. Er ward auf die Wartburg geladen und überarbeitete das Gedicht, wobei er nun erst den reinen Reim durchführte, der den Zeitgenossen so sehr imponierte wie Opitzens Theorie der Betonung. Denn er bedeutete das Bekenntnis zur Schriftsprache, da dialektische Formen bei der Umsetzung in eine andere Mundart oft ungenaue Reime ergaben. Und er bedeutete durch seine Schwierigkeit eine programmatische Entfernung von Alltagsrede und bisherigem Gebrauch. Etwa 1186—88 wird das Ge-

dicht vollendet. Über Veldekes weitere Existenz ist uns nichts bekannt. Für die Nachwelt ist er der gefeierte Dichter der Eneit, der nach den Preisworten Gottfrieds von Straßburg das erste Reis in deutscher Zunge impfte, von dem der ganze deutsche Dichterwald entsprungen sei.

Diese Stellung verdankt Veldeke zunächst der glücklichen Stoffwahl. Das Epos Vergils ist für alle Zeiten das Muster eines gelehrten Kunstepos geworden, weil die außerordentliche Kunst des Mantuaners (die neuerdings Heinze und Norden so lehrreich erläutert haben) in schwer zu übertreffender Weise jenes Ideal durchführte, einen interessanten Helden zum Mittelpunkt eines bewegten Weltbildes zu machen. Auch hat Veldeke mit Vergil wirklich eine leise Verwandtschaft in jener Vereinigung lyrischer Heiterkeit und idyllischer Sentimentalität, die den Lieblingsdichter der Augusteischen Blütezeit besonders den romanischen Nationen näher brachte als Homer. — Die Kunst „von Minne zu singen" dankte er schon dem französischen Vorbild; in Deutschland aber wurde zum erstenmal Liebesgeschichte und Kriegsgeschichte annähernd ins Gleichgewicht gebracht. Und hier konnte sich nun Veldeke als der erfahrene Mann bewähren, der (nach Gottfried) seine Weisheit von da nahm, von wo alle Weisheit stammt: aus der Pegasusquelle, aus dem Born der antiken Poesie. Eine milde freundliche Weltweisheit verklärt das Buch, das die Vergehen menschlich nimmt und nirgends den religiösen Eifer früherer Poeten in Sündenschelten und Weltklagen verrät. Damit hängt die glatt anachronistische Art zusammen, die recht im Gegensatz zu der Kuriositätenfreude der Spielmannsepen überall in den Stil der Zeitgenossen hinüberwandelt und deshalb auch die antike Götterwelt noch mehr als der französische Vordichter verdunsten läßt. — Die gleiche Kunst des Ausgleichens beweist er im Ton: das höfische Epos, das einen regelrechten Unterrichtskurs in aristokratischer Denkweise darstellt, gibt eine Aufzählung aller Symptome der Liebe, damit der jugendliche Leser sich selbst prüfen kann; aber es liebt zugleich volkstümliche Anspielungen, an denen der ältere Zuhörer sich erfreut. Er ist ein wenig Schulmeister und redet gern von der Ruhe; aber er ist kein Pedant, sondern ein rechter Prinzenerzieher — auch in dieser Hinsicht, wie in so vielen, drängt sich der Vergleich mit einem andern Neubegründer epischer Kunst auf, mit Wieland.

Veldeke hat ein paar Hilfsmittel der nunmehr zu ganz neuer Wichtigkeit aufsteigenden Psychologie bereits glücklich durchgeführt: Kontrastfiguren wie den derben Krieger neben dem schlachtscheuen Hofmann; Verweilen auf

paradoxen Momenten wie bei den inneren Widersprüchen der hangenden bangenden Liebe, aber auch bei dem plötzlichen Umschwung der Stimmung in Furcht, Hoffnung, Überraschung. Vor allem dient seiner Technik die Kunst der Gespräche und Monologe, die an sich auch den älteren deutschen Epen (wie wir sahen) nicht gefehlt hatte, nun aber zur Selbstcharakteristik der Personen und gleichzeitig zur lyrisch-rhetorischen Unterbrechung der Erzählung genutzt wird. — Es ist unter all diesen Fortschritten der epischen Kunst kein einziger, den Wolfram nicht sich zu eigen gemacht hätte; nur in der volkstümlichen und altertümlichen Neigung, seltsam klingende und klirrende Namen zu häufen, geht er hinter Veldeke zurück.

Veldeke ist selbst „die Pegasusquelle" für die mittelhochdeutsche Dichtung geworden. Für die Epik wie für die Lyrik wurde er maßgebend; zwei Richtungen gehen hier wie dort von dem verehrten „Altvater" aus, indem sowohl die strenghöfischen als auch (noch lieber) die volkstümlich-höfischen sich auf ihn berufen konnten — mochte es auch den rein höfischen Gottfried verdrießen, daß neben dem zarten Hartmann auch der ungefüge Wolfram sich in diese Schule drängte! — Aber auch in seiner Lebenshaltung hat er als Vorbild gewirkt. Wie er 1184 bei Kaiser Friedrichs weltberühmtem Hoffest in Mainz weilte, wie er Beziehungen zu vornehmen Gönnern augenscheinlich gesucht und gefunden hat, so lieben es Hartmann, Wolfram und spätere auf ihr Verhältnis zu den Großen leise hinzuweisen; wie denn überhaupt mit der steigenden Wichtigkeit der dichterischen Persönlichkeit die Neigung zunimmt, biographische Winke in die Gedichte zu verflechten. Das Interesse des Publikums an dem Poeten fragt danach; und so setzt das höchst merkwürdige Phänomen der „Dichterheldensage", der Entstehung von Dichterlegenden schon bei Veldeke ein, wenn ihm ein Gedicht von Salomo und der Minne (wie es scheint) mit Unrecht zugeschrieben wurde: der „weise Sänger der Minne" mußte Weisheit und Minne auch einmal in Konflikt gebracht haben; und das Zwiegespräch des schlafenden Vertreters der Weisheit mit dem Traumbild der Frau Venus hätte wohl ein frühes Gegenstück zu dem Dialog des Minnesängers Tannhäuser mit dieser göttlichen Teufelin geben können.

Aber auch rein literarisch wirkt Veldekes Gesamtpersönlichkeit nach. Gerade den verstandesmäßig reformierenden Organisatoren unserer Dichtung ist es eigentümlich, daß sie das Programm einer „vollständigen" Nationalliteratur aufstellen oder gar selbst schon durchzuführen beginnen: Opitz, Gott-

scheď, die Jungdeutschen. Soweit geht es nun natürlich noch nicht bei dem Dichter von Maestricht, aber er ist doch der älteste deutsche Poet, der sich als Epiker und Lyriker ausgezeichnet hat. Ferner wird dem Bahnbrecher der weltlichen, vom Pegasus eröffneten Epik auch eine Legendendichtung zugeschrieben, die den Schutzheiligen seiner engeren Heimat, den auch in Thüringen verehrten Servatius feiert; wie man (dies wohl sicher mit Unrecht) auch Gottfried ein frommes Lied zugesprochen hat, wie vor allem die Vereinigung von Roman und Liederdichtung für die nächste Generation fast selbstverständlich wird, so wenigstens, daß jeder Epiker sich auch als Lyriker beglaubigen muß: Hartmann, Wolfram, Bligger von Steinach. (Für die bloßen Übersetzer wie Herbort von Fritzlar und Albrecht von Halberstadt gilt diese Regel nicht, die fast schon der meistersingerischen Forderung nach Erfindung neuer Strophenformen vorspielt.) Noch Konrad von Würzburg, gar kein Lyriker, muß Gedichte schreiben, Ulrich von Lichtenstein, von Natur ein Lyriker, ein erzählendes Gedicht; bis später wieder die Spezialisierung durchdringt oder auch, wie bei Neidhart von Reuenthal, die Episierung der Lyrik selbst.

Aber am deutlichsten verkörpert sich die Nachahmung dieses ganz neuen Begriffes des „vollständigen Dichters" — den man im übrigen Abendland nirgends anerkannt zu haben scheint — in Veldekes Thronerben Hartmann von Aue.

Mit diesem Dienstmann der Herren von Aue (deren Geschlecht noch besteht und die alte Schreibung „von Ow" fortführt) tritt die zweite Hauptprovinz der höfischen Minnepoesie, Schwaben, neben die Rheinlande. Er hat seine Ideale auch gelebt, hat den Ritterschlag empfangen, seinem Lehnsherrn, dessen Tod er liebevoll beklagt, treu gedient und vielleicht auch (wohl 1197) einen Kreuzzug mitgemacht. Er ist eine jener glücklichen Naturen, in denen die Anforderungen einer bestimmten Zeit- und Kunstrichtung natürlich begründet sind, wie etwa in Eduard Mörike oder Detlev von Liliencron. Oder wenn das originellere Begabungen sind, mag man für die Vereinigung einer liebenswürdigen Persönlichkeit mit angeborenem Sinn für „mâze", das heißt Harmonie, und für sichere Kunst an Emanuel Geibel erinnern, der wie Hartmann sowohl für schwächere Epigonen als auch für kräftigere Neuerer ein Erzieher zur Form werden konnte.

Hartmann scheint sich von Anfang an ein dichterisches Programm aufgestellt zu haben. Auf allen Gebieten der damaligen Dichtung versucht er sich:

in der Rittermäre und der Legende, im Minnelied und Kreuzlied; dazu fügt er die von ihm erst literarisch gemachte Form des „Büchleins“ und die einer „rede“, einer erbaulichen Erzählung nichtgeistlichen Inhalts. — Seine persönliche Eigenart offenbart sich in diesen neuen Formen am klarsten. Das Büchlein ist nicht sowohl, wie man gewöhnlich sagt, ein Sendschreiben oder ein Liebesbrief, als vielmehr eine lyrisch durchgeführte Abhandlung; man könnte es beinah einen lyrischen Essay nennen. In Anlehnung an geistliche Dichtung — an der der schreib- und lesekundige Hartmann sich nicht weniger als an Veldekes Kunst geschult hat — wird der Anteil von Körper und Seele an der Minnenot erörtert; das Herz behält natürlich das letzte Wort, indem es (wie Vogt sich ausdrückt) „lehrt, wie die Not am besten zu tragen sei, entwirft dabei eine Art Ethik des Minnedienstes und läßt schließlich den Leib als Fürbitter in einer zierlich geformten Ansprache die Huld der Geliebten erflehen“. Gerade diese galante Wendung ist für Hartmann bezeichnend; und nicht minder die Kunst, in der er den Vortrag längerer Reden auf dem Gipfel des Büchleins in ein lustig zugespitztes eigentliches Zwiegespräch münden läßt und am Schluß seine sprichwörtliche Reimvirtuosität in lange Reihen gleicher Reimpaare. — Die Kunstvollendung schreckte ab: wir haben während der Blütezeit nur noch eine solche gereimte Minnerede, das „zweite Büchlein“, eine Abhandlung über das angebliche Glück verliebt zu sein, sicher aus seiner Werkstatt, aber wohl nicht von dem Meister selbst. Erst im 14. und 15. Jahrhundert sind die „Minnereden“ eine beliebte Gattung geworden, nachdem die Kräftigung des allegorisch-dramatischen Elements sie näher an andere traditionelle Formen herangebracht hatte.

Lyrisch-didaktisch wie das Büchlein, im Ton, in der Form aber rein episch stellt der „Arme Heinrich“ Hartmanns originellste Schöpfung dar. Es ist gewissermaßen eine weltliche Legende: eine Wundererzählung mit erbaulicher Tendenz und historischer Geltung, aber nicht aus dem Kreise der von der Kirche sanktionierten Heiligen, sondern aus der Vorgeschichte von Hartmanns eigenem Herrengeschlecht. Die Stammessage der Herren von Aue berichtete von einer Mißheirat mit der Tochter freier Bauern und motivierte sie durch die Aufopferung, die diese dem Herrn bewiesen habe. So wird man sich den Ursprung der Legende denken können, die sich dann an die viel verbreitete „Freundschaftssage“ mit dem Motiv der Heilung des Aussatzes durch reines Menschenblut angeschlossen zu haben scheint. — Wenn nun Hartmann das Büchlein für sich selbst geschrieben zu haben scheint, um sich über ein

Problem klar zu werden, das sein nachdenkliches Gemüt beunruhigte, so ist diese „rede" wohl zunächst für den engeren Kreis bestimmt: er will sich den „Leuten" angenehm machen, indem er in der Winterstube eine Geschichte erzählt, die sie alle interessieren mußte. Es ist, in freilich recht veränderte Verhältnisse übersetzt, wie wenn ein nordischer Skalde seinem Herrn und dessen Gefolgschaft von den Taten der Vorfahren singen würde. Nur so scheint mir die ganz singuläre Tatsache einer Erzählung aus der unmittelbaren Vergangenheit der eigenen Heimat erklärlich; in einer Zeit, in der nicht einmal mehr die leichtere Form der Ballade für solche Stoffe üblich war!

Hartmann gibt seiner Erzählung auch äußerlich die Form der Legende mit erbaulicher Betrachtung und biblischer Berufung am Eingang, Gebet und Amen am Schluß; was übrigens auch für jene Tendenz auf das abgeschlossene einheitliche „Buch" charakteristisch ist. Das Martyrium wird aber nicht vollbracht, sondern die Jungfrau mit irdischem Glück gekrönt, nachdem ihre Opferbereitschaft erst den Ritter bis zum Verzicht auf die Heilung, dann aber Christus bis zu der wunderbaren Befreiung vom Aussatz gerührt hat. Trotz dieser — vom Stoff befohlenen — Annäherung an den optimistischen Stil der Heldengeschichten hat die Erzählung aber doch von der Art der Legende Wesentliches übernommen. Die Klage des Mädchens um das ihr versagte Martyrium gehört zu den wenigen Stellen, in denen Hartmann die „mâze" verliert. Und fast genau in die Mitte des Gedichts hat der ausgezeichnete Redner ihre große Ansprache gestellt, eine Laienpredigt über die Verachtung der Welt und die Wertlosigkeit des Irdischen, die sich mit dem harmonischen Ausgang fast so wenig verträgt wie der heitere Schluß von Lessings „Nathan" mit dem Ernst der aufgeworfenen Probleme.

Die Erzählung selbst ist meisterhaft in ihrer einfachen Schlichtheit und freundlichen Sachlichkeit; die Charakterschilderung gibt die Typen anschaulich wieder und versagt sich der modischen Freude an der seelischen Paradoxie doch nicht ganz: die reine Jungfrau steht in ihrer Bereitschaft zum Opfertode nackt vor den Männern, ohne um Fadensbreite Scham zu empfinden.

Völlig auf den Reiz der Paradoxie ist die wirkliche Legende gebaut: die Geschichte von dem „guten Sünder" Gregorius. Das Kind eines Incests wird Gregorius schuldlos der Gatte seiner Mutter; er büßt es in jahrelanger einsamer Buße auf einem Stein im Meere, bis seine Reinheit den Römern geoffenbart und er in wunderbarer Weise auf den päpstlichen Stuhl geholt wird. Die unverschuldete schreckliche Schuld des christlichen Ödipus findet

in der Erhebung des verlassenen Büßers auf den höchsten Thron ihr Gegenbild. — Gerade an diese Erzählung haben sich neuerdings Diskussionen über den literarischen Wert der mittelalterlichen Epik geknüpft: Benz, der beredte Verfechter der späteren Volksbücher hat (unter Berufung auf keinen Geringeren als Wilhelm Grimm) sie für unerhört weitschweifig und interessearm erklärt; ein paar kernige Worte aus dem Volksbuch von Gregorius böten uns mehr als Hartmanns ganze Legende. Walzel hat demgegenüber mit Recht die Unvergleichbarkeit der Technik hier und dört betont. Vor allem haben beide Legenden völlig verschiedene Absichten. Das Volksbuch will wirklich nur merkwürdige Abenteuer erzählen und dadurch eine Gesamtstimmung erregen, meist wie hier eine sentimental-erbauliche. Dagegen will der Dichter der höfischen Zeit den Leser das Ganze durchleben lassen, will ihn durch Not, Reue, Befreiung hindurchziehen; das will Zeit. Gregorius wird ihm zum — natürlich gesteigerten — Abbild des jugendlichen Leichtsinns; aber der muß bald abgetan werden, denn selbst die ungewollte Sünde verlangt schwere Buße. Wie sich die Damen vom Hofe Ludwigs XIV. zeitweilig in ein Kloster zurückzogen, um in frommer Beteiligung am geistlichen Leben sich zu reinigen, so geht der höfische Leser den ganzen Bußweg des Gregorius durch.

Aber auch sonst kann ich das Urteil von Benz gerade über den Gregorius nicht billigen. Die Legende enthält vielleicht die schönsten Stellen Hartmannscher Dichtung. Die Abschiedsrede des sterbenden Vaters darf sich neben berühmte Parallelen wie die väterlichen Ermahnungen im Buche Tobiae oder im Hamlet stellen und durchdringt das herkömmliche Idealbild des christlichen Ritters mit persönlichster Empfindung. Die Freude über das schöne Kind — das bei seinem dunklen Ursprung wieder als eine Paradoxie wirken soll — ist von herrlicher Helle, die an Wolframs Vergnügen über den Backfisch Obilot erinnert. Aber vor allem ist der Aufbau in seinen wohlberechneten Proportionen meisterlich; kunstvoll und glücklich die Art, wie ein Lieblingsthema der Epoche, das Abwägen geistlichen und ritterlichen Lebensglücks, eingefügt ist. Andere Dinge, die nicht sowohl auf das Publikum berechnet sind, als vielmehr aus Hartmanns innerer Übereinstimmung mit ihnen hervorgehen, mögen uns weniger gefallen: wie etwa Gregor sich das Entsetzen seiner „Mutter, Base, Gattin“ (wie Sophokles spielt Hartmann mit dem Grausigen dieser Identität!) sich zunächst mit dem Gerücht erklärt, die Fürstin könne ihn für einen „ungeborenen Mann“ halten — die Miß-

heirat von dem Dichter des „Armen Heinrich“ gleich neben den Incest gestellt! — Die vorgeführten Figuren sind wieder diskret, aber sicher gezeichnet: der kluge Abt, die zu früh schadenfrohen Mönche, der gute und der böse Fischer; sogar die Geschwister-Eltern bleiben nicht ganz ungesehen, wobei die Frau stärker ist als der Mann, wie bei Hartmann fast immer.

Innerlich sind das auch die Frauen in den beiden großen Epen, dem „Erec“ (um 1191) und dem „Iwein“ (um 1201). Hartmanns Neigung zur mâze, zum Ausgleich, zur Vollständigkeit zeigt sich schon in dem Nebeneinander: Erec ein zu verliebter Ritter, so daß er an der Seite der aus der Armut heraufgeholten Gattin sich „verliegt“ und nun, durch ihre eigene Mahnung aufgepeitscht, sie sich von neuem erobern muß; und Iwein, der (auch eben durch Erecs Schicksal gewarnt) ein zu wenig verliebter Ritter, die aus dem Wunderschloß gewonnene Gattin zu rasch verläßt und nun durch Liebeswahnsinn und Kämpfe sich zu ihrem Besitz erst wieder läutern muß. Also Erziehungsromane, und von streng-höfischer Haltung; niemals würde sich Hartmann erlauben, die Titulatur bei der Nennung des Königs Artus fortzulassen, was Wolfram unbedenklich tut. Aber er beweist auch hier die Gleichmäßigkeit seines Wesens und ist bei den Kämpfen so anschaulich wie bei der Vorführung der seelischen Entwicklungen, auf denen hier (und schon in den treulich benutzten französischen Vorlagen) bereits das Hauptinteresse liegt. Der Löwe, Iweins Begleiter, wird mit dem gleichen freundlichen Anteil abgemalt wie die typischen Vertrauten der Heldinnen.

Aber zwischen den beiden Epen liegt doch eine so geringe Entwicklung wie in Hartmanns ganzem Dichten überhaupt; hat man doch lange dazu gebraucht, die Chronologie seiner Werke einigermaßen sicher festzulegen. Von Anfang an hat er nicht bloß jene Sprach- und Reimgewandtheit, die ihn zum Liebling der philologischen Beurteiler macht, sondern auch die seltener gewürdigte Kunst der Disposition, der glücklichen Verhältnisse der Abschnitte zueinander, der geschickten Einführung und des freundlichen Herausgeleitens. Und so steht es mit seiner Dichtung wie etwa mit der Eichendorffs: vollendeter Ausdruck der errungenen Höhe, aber kein Fortschritt der Kunst; Lieblichkeit, aber ohne Tiefe; Anmut, aber wenig Kraft.

In all diesen Punkten scheint ihm ein Nebenbuhler überlegen gewesen zu sein — der eben deshalb unterlag. Gottfried von Straßburg, der größte literarische Kritiker des deutschen Mittelalters und der größte literarische Kritiker Deutschlands vor Lessing, nennt unmittelbar nach dem ihm höchst

sympathischen Hartmann **Bligger von Steinach** (1165—94 belegt). Wir haben von ihm Gedichte und wissen, daß auch er wie Veldeke, Hartmann, Wolfram Lyrik und Epik vereinte — aber schon das wissen wir nur aus dem „Tristan" (und einer Stelle bei Rudolf von Ems). Von dem „Umbehanc", dem aus Liebesgeschichten zusammengewebten Teppich des pfälzischen Dichters sind nicht einmal so viel Trümmer erhalten wie von seiner Stammburg Neckarsteinach. Gottfried nun preist an Hartmann wie an Bligger die Kunst des Wortes und des Reims, ihre vollkommene Meisterschaft im Ausdruck; aber Hartmanns Rede charakterisiert er als einfach und schlicht, Bliggers als erhaben. Hartmanns Worte kommen rein und kristallklar, freundlich zu dem Hörer heran; Bliggers steigen wie der Aar in die Höhe. Hartmanns Verse sind innen und außen schön gefärbt und geziert, aber es sind Worte, wie man sie gewohnt ist; Bliggers Verse aber (wie der Dichter des Tristan unzweifelhaft mit Anspielung auf den Titel, und wohl auch auf den Inhalt des „**Umbehancs**", des „Teppichs" sagt) scheinen von Feen gesponnen, oder doch von ihnen selbst erst kunstreich gewoben... So war er wahrscheinlich ein kühner Neuerer der Verssprache, und zwar dabei von solcher Klarheit, daß Gottfried ihn gegen Wolfram ausspielen konnte, der ihm der Inbegriff des kunstlosen Neuerers und gewaltsamen Originalitätssuchers war. Aber für solche Erscheinungen hatte die Zeit, ganz in **einer** Moderichtung befangen, keinen Sinn; trotz der Anerkennung der besten Richter verschwand Bligger wie vielleicht Ofterdingen verschwand, wie Heinrich von Kleist hätte verschwinden können.

Hartmann dagegen hat einigen Einfluß auf alle folgenden Dichter ausgeübt. Die Sorgfalt der Sprache ist ja bei ihm weit über die Versschluß-Korrektheit Veldekes fortgeschritten; die Erzählungskunst ist ruhiger geworden. Vor allem aber ist der Stil literarischer, der Ton buchmäßiger geworden: Veldeke fühlt sich noch als mündlichen Erzähler und fängt gleich an: „Ihr wißt ja, wie der König Menelaus —", während Hartmann die Eingangskapitel in die Mode bringt, die mit ihren allgemeinen Betrachtungen nicht nur den Grundakkord der ganzen Dichtung abgeben, sondern auch allein wiederholt gelesen und zu Ausgangspunkten der höfischen Unterhaltung gemacht werden können. Das gleiche gilt von jenen Gesprächstücken wie zwischen dem Abt und Gregorius über beschauliches und tätiges Leben: unzweifelhaft hat sich an diese Nachbildungen gesellschaftlicher Lieblingsdiskussionen ein so starkes Zeitinteresse geheftet wie an gewisse Dialoge bei

Euripides oder an die Disputationen im vierten Akt bei Ibsen. Solche Verbindungen der zeitlosen Handlung mit aktuellen Problemen ließen sich deshalb auch andere nicht entgehen.

Die Verkörperung des literarischen „Schülers" ist Wirnt von Gravenberg in seinem Roman „Wigalois, der Ritter mit dem Rade" (bald nach 1204): die erste Hälfte ist ganz von Hartmann abhängig — da erscheint der „Parcival" und in der zweiten steht der Poet auch unter Wolframs Einfluß! Der fränkische Ritter, der am Hof Bertholds IV. von Meran lebte, bearbeitete französische Quellen, wie es scheint, mit einiger Freiheit, wie er denn eine geschichtliche Persönlichkeit, den Grafen Hoyer von Mansfeld (Anfang des 12. Jahrhunderts) unter die von Wigalois besiegten Helden mischte. Seine Eigenheit liegt aber in der Neigung, billige predigtmäßige Betrachtungen auf Höhepunkte der Erzählung einzustecken. „Wo einem reinen Weib Schaden geschehen könnte, da muß jeder brave Mann mit Gefahr des Lebens für sie eintreten; so halte ich es und so rate ich es." Oder nach dem Tod eines verruchten aber tapferen Recken, den übrigens Wirnt in seinem ritterlichen Gerechtigkeitssinn von seiner Geliebten herzlich beweinen läßt: „So endet alles Leben in der ‚Welt'. Wer sich ihr ergibt, dem wird von Freude, Besitz und Ansehn schließlich nicht mehr zuteil als mir von der Kaiserkrone! Aber wer in dieser Welt Gottes Lohn erwerben will, selig ist der zu preisen, sobald es an sein Ende geht. So möge es uns geschehen!" Diese Stelle, die einen Höhepunkt der Erzählung wie mit Fahnen heraushebt, war es wohl vorzugsweise, die dem guten Gravenberger einen Platz in der Dichterheldensage gesichert hat. Denn sein Nachfolger und Verehrer Konrad von Würzburg schildert ihn in der Allegorie „Der Lohn der Welt" (um 1280) als Muster höfischen Wesens (und hat ihm vielleicht nur deshalb einen Kreuzzug nachgesagt, der freilich an sich nicht unwahrscheinlich wäre). Diesem treuen Diener offenbart nun „Frau Welt" ihre innere Häßlichkeit, wie sie zwar von vorn schön anzusehen ist, innen aber hohl und von eklem Gezücht erfüllt wie die Dämonen der verfaulten Waldbäume. Und so kommt Wirnt zu der Absage, die auch in dem Schlußwort seines Artusromans enthalten ist. Eine jener häufigen „Begegnungen", in denen das Mittelalter Weltanschauungen kämpfen läßt: zu Salomon und Markolf, Salomon und der Minne, Ritter und Pfaff tritt hier der ritterliche Dichter und die Wirklichkeit...

Ein zweiter Hauptschüler Hartmanns ist für den steigenden Eklektizismus

bezeichnend. Wenn schon Wirnt Hartmann und Wolfram zu Lehrmeistern hat, so kommt bei Heinrich von dem Türlin (um 1220, aus Kärnten) noch Wirnt selbst dazu. Sein großes Gedicht „Die Krone“ (in der eine Reihe von Abenteuern wie Juwelen von dem Stirnreif zusammengefaßt werden sollen) behandelt nach Singers Nachweis zuerst einheitlich eine Geschichte aus Artus' Leben und führt dann in loserer Komposition im zweiten Teil Abenteuer Gaweins näher aus, die zuerst nur angedeutet waren. Gawein, das Muster rein höfischen Heldentums, wird dabei nach Wolframs Vorbild als Episodenführer im ersten Teil, als Hauptperson im zweiten benutzt. Und wie Wirnt befriedigte auch dieser gelehrige Schüler des guten Lehrers Hartmann den Geschmack der Zeitgenossen; kam er doch auch ihrer Neigung zum „Cyklus“, zur stoffreichen Abenteuersammlung entgegen — wenn auch auf Kosten der kaum gewonnenen strengern Konzentration!

Der größte Schüler Hartmanns aber ist Gottfried von Straßburg, während sein Antipode Wolfram mehr auf Veldeke unmittelbar zurückgeht.

Gottfried von Straßburg scheint ein Bürgerlicher gewesen zu sein; keineswegs war er Geistlicher. Der Elsässer hatte zu dem nahen Frankreich von vornherein literarische Beziehungen; von dem kerndeutschen Wesen seiner Heimat ist dagegen kaum etwas bei dem Manne zu spüren, über den wir schlechter als über irgendeinen großen deutschen Kunstdichter sonst unterrichtet sind. Doch wird wohl zutreffen, was Bechstein meint: daß er in leiblichem Wohlstand gelebt hat, da die Klagen über Armut und Bedrängnis bei ihm fehlen, die sonst bei den Epikern so beliebt sind, ganz besonders auch bei Wolfram. Man möchte sich auch Gottfried gern als einen eleganten Herrn vorstellen, der in den anspruchsvollsten Kreisen der Gesellschaft mehr als der bescheidene Literat Hartmann und der soldatische Dilettant Wolfram verkehrte. — Er ist nicht alt geworden; die Angabe seiner Fortsetzer, daß ihn der Tod vor Vollendung des „Tristan“ abgerufen habe, verdienen allen Glauben. Aber was er hinterließ, sichert ihm den Ruhm, unter den deutschen Dichtern vor Goethe der größte Künstler gewesen zu sein.

Um Gottfried richtig zu würdigen, muß man von der Form seiner Dichtung ausgehen, die allerdings selbst wieder aus dem Inhalt geboren ist; sonst wäre er kein wahrer Künstler.

Veldeke hatte das Beispiel gegeben, Hartmann und Bligger hatten es sanktioniert; die beiden getrennten Gebiete der Epik und Lyrik sollten einander genähert werden. Doch blieb es bei dem Meister Heinrich eine reine

Personalunion; während Hartmann in der Form des Büchleins, ja auch in der Haltung des Armen Heinrich einer Verschmelzung schon tatsächlich näherrückte. Diese wurde nun aber auch durch inhaltliche Gesichtspunkte gefördert. Es ist kein Zweifel, daß die Lyriker aus der Minnepsychologie der Epen Selbstbeobachtung gelernt haben; umgekehrt hat aber Burdach auch vermutet, Gottfried könne von seinem Landsmann, dem Minnescholastiker Reinmar von Hagenau für seine Kunst der psychologischen Zergliederung (die man übrigens überschätzt hat) profitiert haben. Wir werden noch zu zeigen haben, wie die Epik mit ihren Fangarmen nach der puristisch reinlyrischen Minnedichtung langt, wie die lyrischen Momente im Epos — Anrufung, Schlußgeleit, Monolog, Klage — ausgedehnt werden. — Gottfried ist es nun, der diese große Zeittendenz erfüllt. Er leistet für die Epoche, in der die Minne Ehrenpflicht der Jugend wurde, was Goethe für die leistete, in der die Verliebtheit offizielle Selbstverständlichkeit ward: er schuf ein lyrisches Epos. Wie der „Werther" ist der „Tristan" eine Erzählung, bei der alles Prosaische des Berichts in lyrische Stimmung aufgelöst ist und in der diese lyrische Stimmung sich ihre eigene Form geschaffen hat.

Der „Tristan" ist in gesteigerter Gestalt, was in geringerem Maße die „Leiche" sind, die aus frühmittelhochdeutscher Zeit in die klassische übernommen wurden: Kantaten mit einem aus dem Inhalt hervorsprießenden Wechsel reicherer lyrischer Reimbildung und einfacherer epischer Reimpaarung. Wie Walthers Leich beginnt der Tristan mit rein lyrischen Gebilden und strebt fortwährend zu solchen empor; und gerade indem Gottfried immer wieder die Reim- und Wortspiele aufnimmt, die diesen Anfang berühmt gemacht haben (sogar der Meier Helmbrecht scheint sie zu parodieren), befreit er sie von der Isolierung einer bloßen Einleitungspoesie. Dieser Prolog selbst ist freilich fast zu künstlich: zu der strophischen Form, die sich unwillkürlich in der Richtung auf die vollkommenste aller strophischen Bildungen, die des Sonetts, hinbewegt, kommen noch akrostichische Spielereien: jede Strophe trägt einen Buchstaben des Namens „Graf Dieterich" und dann noch das T und J der Hauptgestalten an der Spitze eingeschnitzt; wir ahnen es nicht, welchem Gönner das galt.

Aber auch weiterhin hat Gottfried seines Meisters Hartmann Geschick in der Gliederung fortgebildet, indem er zu der epischen Interpunktion die lyrische Orchestration fügte. Die Kunst, mit der in der Schilderung der „Minnegrotte" lyrische Akzente jeder Art, Reim- und Wortkunst aufgeboten

werden, um solche Partien von rein epischen abzuheben, kann gar nicht genug bewundert werden: wie da die musikalischen Worte „linde" und „winde" kontrapunktisch durchgeführt und mit dem Gefühlswort „süße" durchsetzt werden. Gottfried verwendet kein Fremdwort ohne charakterisierende oder musikalische Absicht; er entlehnt der Lyrik die Neigung, Absätze durch „Fermatenreime" hervorzuheben und durch offene Reime mit langen vollen Vokalen, auf denen die Stimme ausruhen kann: anderswâ; oder während er sonst die Verse „bricht", d. h. eine starke Pause zwischen zwei Reime stellt, damit der Sinnesabschnitt den metrischen Fluß nicht zerreißt, schließt er an solche Stellen „Reime bindend" mit einem nachhallenden Verspaar:

nein des trankes was niht mê
Brangaene warf in in den sê.

Oder er schließt die Abschnitte mit Worten, deren Sinn nachhallt: nie und ähnlichen Worten. — Gottfried hat für die „Wollust der Töne" in der Verserzählung so viel Neues getan wie Friedrich Nietzsche für die in der Prosa.

Diese Kunst der Sprachbehandlung hat der Dichter ja selbst in den Vordergrund gestellt: er hätte sie bei den von ihm gepriesenen Sängern nicht so gerühmt, wenn er nicht in ihr eine Hauptaufgabe der Dichtung gesehen hätte. Es galt, die deutsche Sprache geschmeidig zu machen, sich über den Zwang des Zufalls und die Bequemlichkeit der herkömmlichen Formeln zu erheben; es galt für die Epik zu erreichen, was die Lyrik schon besaß: daß aus der jungen Schriftsprache ein musikalisches Werkzeug werde. Wem sie immer noch wesentlich nur ein Ausdrucksmittel, nur die Trägerin des Inhalts war, wie das im ganzen doch für den Epiker Wolfram gilt, der mußte dem Straßburger Sänger als Barbar erscheinen. Wolframs Freude an originellen Gleichnissen erschwerte das Verständnis und war Gottfried nicht nur so unbehaglich wie Hebbels Tiefsinn dem realistischen Theaterdirektor Laube, sondern auch widerwärtig als ein Angriff auf die innere Harmonie, als ein lästiges Vordrängen der Persönlichkeit, wo die Sache gelten soll.

Aber Gottfried ist natürlich bei dieser elementaren Kunst — die darum freilich noch keine leichte ist! — nicht stehen geblieben. Die Kunst der Verflechtung der Motive steht auf gleicher Höhe; nicht einmal jene akrostichischen Buchstaben T und J sind isoliert: sie bereiten auf die List der so bezeichneten Späne vor, die als Liebesboten in den Bach geworfen werden. Dabei bleiben aber die einzelnen Abenteuer selbständiger, als sonst im höfischen Epos, und jedes hat seinen eigenen Stil. Das Lied von dem Musterknaben Tristan —

über den wieder Wolfram sich lustig macht: „meinen Parcival hat freilich kein solches Ideal von einem Hofmeister erzogen!" — ist ein eleganter Gesellschaftsvortrag über den vollkommenen Gentleman und die Erzählung wie Marke das Liebespaar überrascht ist ein sentenziöses Fabliau mit epigrammatisch-ironischem Schluß, und das Märe von der Liebesgrotte ist eine heiße lyrische Novelle im romantischen Stil. Und wiederum: trotz diesen wohlkomponierten Stimmungsschattierungen ist das Ganze einheitlich in der Gesamtstimmung. Man nennt es wohl „das Hohe Lied von der Minne" im Gegensatz zu Wolframs „Hohem Lied vom Rittertum". Aber wie Gottfried die Minne auffaßt, schließt dieser Begriff das Rittertum ein. Solcher Minne ist nur der vollkommene Ritter fähig; nur wer durch alle höfischen Künste sein Herz gestählt und sein Gemüt erhöht hat, nur wer furchtlos und siegreich auf steuerlosem Boot über das Meer fahren und Drachen töten kann; nur wer singen und dichten kann — nur der ist der Minne fähig, mag auch die gemeine Liebe jedem Bauern und die einfache derbe Zuneigung des Ehegatten wenigstens einem braven unkultivierten König frei stehen, der nur einfache Gefühle kennt. Die Minne ist die höchste Blüte des Rittertums; in ihr erst zeigt sich, daß ganz erreicht ist was die höfische Erziehung anstrebt: die innere Unabhängigkeit und Freiheit in der Hingabe an ein selbstgewähltes Ideal. Die konventionelle Moral der Masse hört für die Auserwählten auf — das ist die gefährliche Lehre der Minnepietisten wie aller Pietisten; sogar der liebe Gott muß in der Probe des Gottesurteils ihrem siegreichen Willen dienstbar sein. Ihr Gemüt schwebt über allem Alltag in der Erhebung beständiger gegenseitiger Treue, in der Kraft beständiger Treue gegen das eigene Ich. Der Liebesgenuß, so glühend er ersehnt und gefeiert wird, ist doch schließlich nur ein Symbol für die geistige Verflechtung zweier Auserwählter, die über alle Hindernisse sich zuflogen und sich zugehören — ein Motiv, das schon das kunstreiche Namens- und Wortspiel der ersten Verse als Grundakkord symbolisch anschlägt.

Gefahren birgt diese Anschauung nicht bloß für die Moral — auch dem Unfrommen wird der Betrug des Gottesurteils unbehaglich sein, nicht an sich, als verzweifelte Notwehr, sondern wegen Gottfrieds frivolen Behagens. Hier springt gleichsam jener ursprüngliche Tristan aus der Verfeinerung und Veredlung heraus, der Allerweltsjunge, man möchte vulgär sagen: der Tausendsasa; der höhere Eulenspiegel, der immer auf seine Füße fällt; und alle Kunst des Dichters genügt kaum, um für diese „gute Sünderin" unsere

Sympathie zu erhalten. Und so muß er auch sprachlich manchmal künsteln, das Süße übersüßen. Aber sein Glaube hat ihm geholfen: er hat wirklich an diese Kraft und Heiligkeit der Minne so fest geglaubt wie Reinmar, so fest wie Wolfram an die der Staete, der inneren Wahrhaftigkeit. Schon deshalb ist es undenkbar, daß er ein franziskanisches Loblied zum Preis der Armut gesungen hätte, das man ihm zuschrieb, vielleicht auf Grund irgendeiner verlorenen Sage, daß auch er wie Neidhart und Tannhäuser sich von der weltlichen Dichtung bekehrt habe; wie man ihm denn auch einen Marienleich zutraute, dessen kunstlos gehäufte Achs schon allein gegen ihn zeugen. Zwei noch überlieferte Sprüche könnten eher von ihm stammen; aber wahrscheinlich wäre von dem viel gefeierten Sänger mehr erhalten, wenn er nicht wirklich all seine lyrische und gnomische Begabung in den Kessel gegossen hätte, aus dem der erste große Roman in deutscher Sprache hervorging: die Geschichte von der unüberwindlichen Liebe zweier edlen Seelen, die weder Not noch Gefahr, und die schließlich auch nicht die Versuchung eines gefahrlosen Beinahe-Glückes trennen kann.

Natürlich ist das berühmte Fragment von Poeten fortgesetzt worden, die dazu nicht mehr berufen waren als die des Schillerschen Demetrius. Ulrich von Türheim, ein schwäbischer Edelmann, berufsmäßiger Fortsetzer unvollendeter Dichtungen, hat (um 1240) auf Veranlassung des Dichtergönners Konrad von Winterstetten den Tristan zu Ende gedichtet wie später Wolframs „Willehalm“, schon in der Auswahl der französischen Vorlage wie einst Eilhart von Oberge gröberen Geschmack verratend. Viel begabter ist Heinrich von Freiberg, ein Böhme, der um 1290 seinen Tristan für einheimische Gönner vollendet hat; ein guter Erzähler, dem Berndt auch mit Recht ein entschiedenes Geschick für kleine Genrebildchen nachrühmt; aber von Gottfrieds Fähigkeit, bei allem engen Anschluß an die französische Vorlage ein ganz eigenes und einheitliches Werk zu schaffen, ist nichts bei ihm zu spüren, nichts von der Wärme seiner Lyrik, der Zartheit seiner Sympathie, der Sicherheit seiner Psychologie, die sich in Wolframsches Grübeln gar nicht verlieren will!

Heinrich von Freiberg gehört schon einer Zeit an, in der Gottfrieds Einfluß feststand und vor allem in Rudolf von Ems fortwirkte. Zu seinen früheren Schülern dagegen gehört mit Türheim Konrad Fleck, ein Alemanne, der (gegen 1220) die Erzählung von den treu liebenden Kindern Flore und Blancheflur erneut. Gottfrieds feine Ironie wird zu derberem Humor, wenn

die Knechte, die unwissentlich den Liebhaber im Korbe heranschleppen, schelten und fluchen; aber anmutig sagt dann Blancheflur, als Flore aus dem Blumenkorb gesprungen ist: „nie hat eine Frau ein süßeres Armvoll Blumen gehabt!" An die Gewalt der Liebe, die stärker ist als die Pforten der Hölle, glaubt auch er, und an ihr Recht zur List und zum Betrug. Übrigens hat er noch viel Volkstümliches und bewundert die kunstvolle Wasserleitung an dem Turm, in dem Flore verborgen ist, mit der ganzen Naivität der alten Spielmannsepen. Was hätte Gottfried daran gelegen! So kehrt Fleck denn auch mit den Anklagen der Schlußverse zu dem einfacheren Hartmann zurück, mit dem er die anmutige Herzlichkeit des Vortrags teilt, wenn auch nicht die Kunst der Gliederung.

Man hat neuerdings den Versuch gemacht, die Geschichte der deutschen Literatur auf die Psychologie der einzelnen Stämme und Landschaften zu gründen; und wenn ich darin auch nicht so weit gehen möchte wie Nadlers geist- und kenntnisreiches Buch, so treten landschaftliche Gruppen doch immer wieder wichtig hervor. Setzt man die Alemannen Hartmann, Gottfried, Reinmar auf der einen Seite, die Bayern und Österreicher Wolfram, Walther, Neidhart auf der andern, so ist das stärkere Durchgreifen volkstümlich-realistischer Art hier, die fast eigensinnige Beschränkung auf das Strenghöfische dort gar nicht zu verkennen. Aber gerade der Größte unter ihnen, Wolfram, ist dort geboren, wo der bayrische Stamm sich mit dem fränkischen nahe berührt. Sein Heimatsort Eschenbach liegt nahe bei Ansbach, der Stadt des heiteren Weltphilosophen Uz, des einsamen Formkünstlers Platen — und des in die Welt verirrten „Rätsels" Kaspar Hauser, dem sie freilich erst später zur Heimat wurde. Nicht allzu weit liegt Wunsiedel, der Geburtsort Jean Pauls, der wie Wolfram in originellen Gleichnissen schwelgt, und jenes Bayreuth, in dem Parcival seine Gralburg finden sollte.

Wolfram von Eschenbach, der größte Dichter des deutschen Mittelalters, wenn er auch an Kunstsicherheit Gottfried und Walther nachsteht, gehört dem kleinen Adel als einer jener vielen Ritter an, die die Einkünfte eines winzigen Landgutes durch Werben um höfische Gunst verbessern mußten und deshalb eine angeborene dichterische Begabung in den Dienst einer großen epischen Aufgabe zwangen. Nachdrücklich wie ein Gelehrter oder Hofmann um 1700 erklärt er, für einen Dichter wünsche er nicht gehalten zu werden: Schildes Amt sei sein Beruf. Wir können es kaum bezweifeln, daß zwar der Minnesang als durchaus höfische Kunst galt, für die

Kaiser und Könige nicht zu gut waren, daß aber das „Buch", das Epos immer noch von den vornehmen Herren eigentlich den Pfaffen und Meistern zugewiesen wurde: da waren sie gern Gönner, aber nicht Mitwirkende: sie „ließen es machen". Die vielen persönlichen Anspielungen bei Wolfram entsprechen zwar im ganzen teils der mit zunehmendem literarischem Ehrgeiz wachsenden Mode, sich Namen und Ruhm durch eingestreute Daten zu sichern, teils seiner behaglich subjektiven Eigenart; aber wenn er etwa von „meinem Herrn, dem Grafen von Wertheim" spricht, so sollte das gewiß auch dem mächtigen Gönner Vergnügen machen und die schelmischen Scherze über zu viel Gastfreundschaft auf der Wartburg mußten dem bedeutendsten aller Förderer mittelhochdeutscher Dichtung, dem Landgrafen Hermann von Thüringen, schmeicheln, an dessen Hof er Walther von der Vogelweide traf. Dort hat er lange gelebt, den „Parcival" zum Teil dort verfaßt, wo die „Eneit" vollendet worden war, und die französische Vorlage des „Willehalm" aus den Händen des Fürsten empfangen. Später kehrte er in die Heimat zurück, wo er mit Frau und Töchtern lebte und nach 1217 starb. Die Grabstätte des „besten aller ungelehrten Dichter" wurde noch lange in der Liebfrauenkirche zu Eschenbach gezeigt: wie ähnliche Zeugnisse für Walther, Neidhart, Frauenlob ein Beweis des starken persönlichen Interesses, das seit Jahrhunderten zum erstenmal im deutschen Volk Männer erregten, die keine fürstliche Macht, kein geistliches Ansehen, keine kriegerische Großtat berühmt gemacht hatte. Der Ritter hat dem Schicksal nicht entgehen können, als Dichter und nur als Dichter fortzuleben! Und zwar dankt er das wie Petrarca denjenigen Schöpfungen, auf die er selbst gewiß am wenigsten stolz war; nur daß diese Stiefkinder seines Stolzes die Epen waren und bei dem Italiener gerade die lyrischen Gedichte — ein charakteristischer Umschwung!

Man darf diese Umstände nicht vergessen, um Wolfram richtig zu verstehen. Den „deutschen Dante" — eine höchst bedenkliche, leicht irreführende Bezeichnung! — dürfen wir uns nicht als einen hagern Grübler oder verträumten Poeten vorstellen. Es ist ein schwerer Herr (er spricht bedenklich oft vom Schwitzen!) mit schütterndem Lachen, der gern etwas Gutes trinkt, wie wir voraussetzen dürfen, und etwas Gutes ißt, wie seine Anspielungen bezeugen. Ein guter Hausherr, der mit seinen Kindern spielt; ein verträglicher Nachbar, der die Worte „Nachbar" und „Genosse" öfter als ein anderer metaphorisch gebraucht; kein Büchermensch, aber doch an langen Winterabenden ein eifriger Zuhörer, der sich französische Texte in Übersetzung

vorlesen läßt und den Tag über sinnt, was sie bedeuten, um sie dann mit der unerschrockenen Energie eines tüchtigen Arbeiters in sein geliebtes Deutsch zu übertragen. Man mag eher an Luther denken — nicht den hagern Ritter Jörg auf derselben Wartburg, sondern den runden Doktor Martinus — als an Dante. Ein voller ganzer Mensch, voll heißer Sinnlichkeit, der in Gedanken seine schönen Damen auf die vollen heißen Lippen küßt (davon spricht er gern), aber zugleich von natürlicher Treue und tapferer Herrschaft über sich selbst. Hartmann lächelt melancholisch, Gottfried fein und überlegen; Veldeke hat das kurze Lachen des welterfahrenen Beichtvaters, aber mit Wolfram wird zum erstenmal das laute urkräftige germanische Lachen gehört, das Lachen Luthers und des jungen Goethe (der alte war dazu zu gleichmäßig „heiter") und Bismarcks. Ein ungeniertes Lachen auch über die Schwächen der Gönner und Freunde, vor einer Parodie Walthers so wenig zurückscheuend wie vor kräftigen Unanständigkeiten; das Lachen eines freien Gemüts, wie es dem Parcival vor den andern großen Problemgedichten, dem „Nathan", und auch dem „Faust", und nun gar der „Göttlichen Komödie" seinen eigenen Ton gibt. Man hat wohl auch für ihn, wie für Luther, an Dürers Holzschnitt gedacht, das deutscheste aller Bilder: den Ritter, der Tod und Teufel auf seinen Fersen weiß und doch so ruhig fürbaß reitet.

Dieser Mann ist ein großer Dichter, wo er sein eigenes Gefühl sprechen lassen kann. Seine Lieder stehen ganz für sich im Minnesang, von eigener schwerer Pracht des Rhythmus und der Bilder und von entschlossener Originalität der Auffassung. Diese persönlichsten Kundgebungen liefern uns den Schlüssel auch zu seinem größten Werk. Sie gehören fast alle der eigentümlichen Gattung des Tageliedes an, in der die Minnedichtung sich ein Ventil geschaffen hatte für alle sonst unterdrückten Regungen: die Neigungen zum Epischen und Dramatischen, die unbändige Sinnlichkeit, volkstümlichere Musik. Aber darunter hat man ein Gedicht sinnig „Wolframs Abschied vom Tageliede" genannt: der Dichter, dessen geniale Begabung in dieser Kunst sogar den mächtigen Lyriker Walther in ihren Bann gezwungen hatte, empfindet die innere Unwahrheit der Situation; er leidet unter jener Fiktion, die — wir werden es noch zu besprechen haben — nun einmal dem ganzen Minnesang zugrunde liegt und spricht sich frank und frei für das Glück ehelicher Liebe aus. — Man stelle sich nur einmal einen Romantiker vor, der das gewagt hätte!

Von hier aus ist die berühmte Einleitung des Parcival (um 1203) zu ver-

stehen, und von hier aus das Gedicht. Wir sahen, wie die Vorbereitungszeit gegen den „zwîvel“ sich wehrt, gegen die innere Unsicherheit. Das ist noch nicht das Ärgste, antwortet Wolfram. Aus der Unsicherheit gibt es noch eine Rettung; wer sich tapfer durchkämpft, der darf froh sein. Verloren ist nur der, der keine staete besitzt; wer sie hat, der rettet sich in die Helle.

Was ist also „staete“? Es ist nicht „Treue“, und der Parcival ist nicht „das hohe Lied von der Treue“. Parcival schweift lange Jahre im Dunkeln, seines Gottes vergessend, seiner Geliebten wohl gedenkend, aber doch fern. Ist der trotz seiner Rückkehr ein Vorbild der triuwe? Der seiner Mutter überhaupt nicht wieder gedenkt, der keinem Herrn ergeben ist? Nein; er ist kein Vorbild der „Treue“, der Beständigkeit in der Hingabe an andere; wohl aber ein Vorbild der „Staete“, der Treue gegen sich selbst. Er muß hindurch durch den Zweifel, weil er innerlich durchleben muß, was er bekennen soll; er muß äußere Vorschriften, wie seine Mutter sie ihm mitgibt, überwinden, um durch eigene Not zur Erkenntnis zu gelangen; er muß aus der Gralburg jugendlich-unreifer Illusionen ausgewiesen werden, um als reifer Mann in sie wieder einzuziehen. Wäre er unstät, ergäbe er sich jeder Versuchung, hielte er es im Ernst wie der oberflächliche Gawan im Spiel der Liebe und des Kampfes — dann wäre er verloren. Aber „dies vor allem: sei dir selber treu!“ Immer ist Parcival ganz was er ist: die kindliche Anbetung des glänzenden Ritters, als sei er Gott, ist so ehrlich wie die verzweifelnde Frage des Jünglings, was denn Gott sei; der Gehorsam des reinen Toren gegen der Mutter Lehren ist so von innen heraus echt wie die Auflehnung gegen das christliche Rittertum; die Liebe zu Condwiramurs ist so tief empfunden wie das Mitleid mit dem kranken Gralkönig. In eine Schar spielender Helden, denen jedes Abenteuer lediglich Gelegenheit ist ihre Kraft zu bewähren und Ruhm zu erwerben, tritt ein germanischer Recke, dem alles schwerer Ernst ist; unbehilflich in der Jugend, einsam in der Entwicklungszeit, im stillen Glück als reifer Mann. In eine Schar von Künstlern, die mit der Form spielen und mehr und mehr die erziehliche Aufgabe gerade der höfischen Dichtung vergessen, tritt ein Dichter, dem alles eigenes Erlebnis wird, im kleinen wenn er an die Puppen seiner Kinderstube denken muß, und im großen, wenn er seine eigenen Gedanken über dichterische Wahrheit im „Zweifel“ des religiös Verirrten abgespiegelt sieht. — Es ist richt davon die Rede, daß der Ritter von Eschenbach mit bewußten Allegorien oder Symbolen gearbeitet habe. Aber aus der Tiefe seiner Seele entdeckte er für das

Epos, was für die Lyrik längst anerkannt war — und was nach Jahrhunderten sein halber Landsmann, der Franke Goethe, zur unerschütterlichen Grundlage aller echten Poesie machen sollte: das innere Erlebnis als höchste ästhetische Forderung.

So konnte die rein epische Form ihm so wenig dauernd genügen wie dem so viel weniger tiefen Gottfried, der doch aber auch in die Liebesleidenschaft seiner Helden sich einfühlt. Lange, scheint es, trug auch er sich mit der Idee, das Epos mit lyrischer Fülle und Wärme auszustatten, mehr als die schlichten Reimpaare der höfischen Epiker gestatteten; möglich, daß dem Freund der volkstümlichen Epik ihre Strophenform Eindruck machte. So kam er zu den genialen Strophen seines „Titurel", der Fragment zu bleiben bestimmt war, wie so vieles Herrliche in unserer Dichtung. Hier gilt es wirklich der Treue: der Treue, durch die Schionatulander das Leben verliert, um derentwillen Sigune ganz dem Toten gehört, dem Geliebten, den ihre leichtsinnige Forderung getötet hat. Eine kostbare Sprache voll pathetischer Fragen und Ausrufe, eine Strophe von wundersamer Pracht des Baus — hier wäre vielleicht zu erreichen gewesen, was dem armen Heinrich Leuthold in seinen Epen vorschwebte, was Lodovico Ariosto nicht stets erreicht hat. Aber die Aufgabe war zu schwer; Wolfram mußte immer wieder zu der einfachen Form zurückkehren, der nur Gottfrieds Virtuosität volle Erhebung über die Halbprosa weitläufiger Berichte abgewonnen hatte.

Das erste Epos Wolframs, der Parcival, ist in einzelne Bücher eingeteilt, mehr noch in der Art des Nibelungenlieds als des Tristan; aber auch von ihnen hat jedes beinahe einen eigenen Stil: im neunten ist die Gleichniswelt des Physiologus beliebt, im zehnten der höfische Dialog; das achte könnte man das Buch des Kinderspiels nennen, das dreizehnte das Buch der Küsse. Übrigens gehört Wolfram zu jenen empfänglichen Dichternaturen, die in ein Wort, ein Bild sich leicht verlieben, kosend zu ihm wiederholt zurückkehren und es dann verschwinden lassen. — Die Bücher wieder sind in den Handschriften in Abschnitte von immer 30 Zeilen geteilt, die aber keine organischen Einheiten bilden; vielleicht schwebte dennoch auch hier eine Anlehnung an strophische Gliederung vor. Aber Gottfrieds Kunst, den Abschnitten des Gedichts durch metrische Mittel zu Hilfe zu kommen, darf man bei Wolfram nicht suchen. Er ist ein großer Lyriker und ein Meister in der großen Anlage, in der Doppelhandlung, in der während vieler Bücher Gawan Herr bleibt und Parcival sich nur im Hintergrunde zeigt; ein eigent-

licher Erzähler ist er nicht wie so viele kleinere Talente unter den Zeitgenossen es waren. Und wenn er sich an dem Klang seltsamer Namenhaufen berauscht, die er sich von überall her zusammengesucht hat, so möchte man zuweilen fast glauben, er mache sich über all diese Könige und Recken lustig, die Hartmann mit so höflichem Ernst behandelt. Ihn interessieren gewiß die Kämpfe und Abenteuer, dafür ist er Ritter; aber von den Personen doch eigentlich nur Parcival und was zu ihm gehört: seine Eltern, Gahmuret und Herzeloyde, seine Gattin Condwiramurs, sein Halbbruder Feirefiz, und die Männer, die unmittelbar in sein Leben eingreifen: der weise Einsiedler Trevrizent und sein Bruder, der Gralkönig Amfortas. Und dann hier und da eine episodische Figur: Cundrie, deren groteske Häßlichkeit ihn amüsiert; Obîe und Obilôt, die ersten „jungen Mädchen" unserer Poesie und auf sehr lange Zeit die einzigen echten. Aber der rechte Erzähler muß sich für alle Figuren interessieren.

Um so inniger liegen ihm jene Hauptfiguren am Herzen. Zu Parcivals so lange verlassener Gattin hegt er ein Gefühl ehrfürchtiger Galanterie und füllt gern einen ganzen Vers mit dem holden nachtönenden Namen Condwiramurs, den er wahrscheinlich selbst ihr erst gegeben hat. Die Epitheta, die Gottfried nur zur Charakteristik anwendet, haben bei Wolfram mehr noch als im Volksepos vollen Gemütswert: „rein", „süß", „gut" werden die Lieblinge genannt, sobald der Dichter sich ihrer Lage teilnahmsvoll erinnert.

So schrieb Wolfram von Eschenbach den Erzählungsroman von Parcival. Der Sohn des abenteuernden Ritters und der sanften Königin wird aus der „Stille" und „Dumpfheit" des Hauses unwiderstehlich, wie der Mönch Gregor, ins Rittertum gezogen. Mit der brutalen Naivität des jugendlichen Egoismus tötet er den ersten Ritter, dem er als Kämpfer begegnet, und nimmt ihm seine Rüstung — man möchte sagen: ein Sinnbild für jene kritische Epoche, in der der junge Dichter oder Künstler oder Politiker einen bewährten Helden niederschlägt — um in der geraubten Rüstung zu prunken. Doch das sind Symbolismen, die sich ungewollt ergeben; denn jeder rechte Dichter, sagt Fr. Th. Vischer, ist klüger als er ist! — Er kommt zu seinem ersten Lehrmeister, dem des Rittertums: Gurnemanz verkündet ihm die Moral, der auch Gawan folgt und selbst Keie, der unsympathische Hofmann, den Wolframs ritterliches Gewissen doch gegen seine eigene Antipathie in Schutz nimmt. — Der fahrende Ritter erreicht was einem solchen Gawan schon Gipfel der Existenz wäre: Ruhm und Königtum durch die Vermählung mit

der befreiten Condwiramurs. Aber ihn läßt es nicht rasten. Wohl entschuldigt er sich bei der Gattin, er wolle die Mutter aufsuchen, aber fast zaghaft klingt es nach: „und auch Abenteuer will ich suchen —" das Abenteuerblut des Vaters, der zwei Königinnen verließ, weil die staete ihn immer wieder zur Kampffahrt zwang, und der dunkle Ruf des Schicksals stoßen ihn aus dem Glück. Wieder zieht er einsam seinem Lebensziel entgegen. Es folgt nun der Höhepunkt des Werkes, der bedeutsamste unter den sechzehn Gesängen, der fünfte. Der fahrende Ritter wird von König Amfortas in die Gralburg geholt, sieht das Leid des Gralkönigs — und wagt in kindlicher Abhängigkeit von seiner Lehre des Gurnemanz nicht zu fragen, was all dies bedeute. Keineswegs durch Mitleid wissend versäumt so der reine Tor die Erlösung des Königs. Damit ist zunächst auch sein eigenes Schicksal besiegelt „und über seinem schuldigen Haupte bricht das schöne Bild der ganzen Welt zusammen". Es ist die Katastrophe des jugendlich unbefangenen Idealismus, die Verschuldung des naiven Egoismus. Er verzweifelt an Gott und allen Idealen und reitet einsam in die Irre zweckloser Abenteuerfahrt.

Drei Bücher zeigen uns nun in ebensolchen Abenteuern Gawan, für den das Lebenszweck genug ist; während Parcival sich nur als Schatten zeigt. Dann taucht er auf, verwildert, von allem Brauch der Christenheit geschieden. In drei Schritten erobert sie ihn sich wieder: die Treue der Sigune in weltlicher Liebe, die Treue eines frommen Ritters in der Liebe zu Christus, die Treue des Einsiedlers Trevrizent, der Gott und die Menschen liebt, führen ihn zu dem alten Ideal des miles Christianus zurück: jetzt erst wird ihm die Religion inneres Erlebnis, jetzt erst nimmt er sie ganz in sich auf. — Dann verschwindet er wieder, gleichsam um in der Stille auszureifen, und wieder wird durch drei Bücher der mit Gawans Taten bemalte Vorhang vorgezogen. Im vierzehnten Buch treffen endlich Gawan und Parcival zusammen. Aber noch ist dieser nicht ganz geheilt; wie der Faust des zweiten Teils muß er alle Güter erst wieder erwerben, die er einst besaß und im Unmut von sich warf — noch hat er die Minne verloren. Es kommt sein schwerster Zweikampf: mit seinem unerkannten Halbbruder Feirefiz, dem Heiden, der, halb weiß und halb schwarz, des christlichen Ritters Gahmuret und der Mohrenkönigin Belakane Sohn, die innere Zwiespältigkeit Parcivals äußerlich versinnbildlicht. Aber gerade dieser Kampf wird ihm zum Heil: alle Kraft faßt er zusammen, auch die geistige: der „Getaufte" ruft Gott an, der Ritter gedenkt — es war höchste Zeit! ruft der Dichter — seiner Gattin, die für ihn

wie für Wolfram eben auch die Geliebte ist: wie der Glaube ist auch die Minne wieder lebendig, und so wird Parcival sieghaft und kann den tapferen Heiden der Taufe zuführen. Nun beginnt sein letzter Siegeszug: den die Gralsbotin aus dem Kreis der Tafelrunde ausstieß, der kehrt entsühnt zu Artus heim; der das Glück der Minne eingebüßt hatte, begrüßt die Gattin und die Söhne, die sich vor dem scheckigen Oheim Feirefiz fürchten, worüber der Gutmütige herzlich lacht; der Amfortas ohne Trost gelassen hatte, reitet zur Gralburg, erlöst Amfortas durch die Frage und wird König des Grals. Und wie in ewiger Kreisbewegung läßt der Schluß uns noch die künftigen Schicksale seines Sohnes Lohengrin sehen, den die unerlaubte Frage der Gattin vertreibt, wie Parcival das Unterlassen der gebotenen Frage. Und wie der Dichter schon einmal eine große Zwischenrede eingeschaltet hat, um den Frauen zu huldigen, so ist das letzte Wort: die Frauen sollten ihn um so mehr schätzen, weil er das Gedicht vollendet habe; und die, um derentwillen er es getan habe, solle ihm liebe Worte gönnen. Seine Condwiramurs wird ihn wohl tröstend und mahnend bei der schweren Arbeit festgehalten haben, wenn der Ritter zum Schildesamt auf und davon wollte ...

In einer ebenso gelehrten wie scharfsinnigen Studie hat Ehrismann Wolframs Ethik auf die Weltanschauung der Zeit zurückgeführt und ist dem Persönlichsten dabei wohl doch nicht gerecht geworden. Ich denke an die Worte, die Cundrie, die Botin von Fluch und Segen, in ihrer Seligpreisung zu Parcival spricht: „sei keusch und froh zugleich". Eine ganz neue Ethik! Eine Synthese der Askese und der Weltfreude im Gegensatz zu Wirnts und so vieler Alternative: keusch oder froh. Die Anerkennung des Ritterideals und seiner Hochgemüete und das Bekenntnis zu der ehelichen man möchte sagen bürgerlichen Treue und seiner staete. Es ist der Dichter des „Abschieds vom Tageliede", der in die französische Quelle dies wenn man will Lutherische, jedenfalls aber die zwîvel des Mittelalters überwindende Bekenntnis hineingetragen hat.

Der Willehalm, von dem wir neun Bücher besitzen, den der Dichter aber (nach 1207) unvollendet ließ, bietet für Wolframs stärkstes Talent, das der psychologischen Einfühlung, viel weniger Raum. Wie stark er doch auch hier das französische Vorbild durchgearbeitet und erneut hat, hat Vogt vortrefflich gezeigt. Ursprünglich ist es nur eine Kriegsgeschichte, von fanatischem Haß gegen die Andersgläubigen erfüllt. Willehalm, der des Heidenkönigs Weib entführt, ist der Gottesstreiter, dessen erste Niederlage furchtbar ge-

rächt wird. Wolfram, toleranter und humaner — wie denn der religiöse Fanatismus französischer Dichtungen überhaupt der deutschen Epik noch ferner liegt als ihr patriotischer Eifer — macht aus der Helena jenes Krieges, der als Gyburg getauften Königin Arabela, „die berufene Vertreterin der versöhnenden Ideen" und findet in der Frau, die ohne allen zwîvel Christin geworden und Freundin der Sarazenen geblieben ist, jenes Maß von seelischer Paradoxie, das der Zeitgeschmack forderte. Daneben ergötzt er sich an dem jungen Helden Rennewart, der gleichfalls von Geburt Sarazene im Heer der Christen ficht und als Bruder der Königin erkannt wird, nachdem er erst als heroischer Küchenjunge gedient hat — eine Art von höfischem jungem Siegfried mit einer leisen Anfärbung vom „dummen Hans" des Märchens mit seiner herzgewinnenden Tölpelhaftigkeit. Er schlägt mit der Stange nach einem Knappen, der sich hinter einer Marmorsäule versteckt hat, so daß Feuerfunken zur Decke sprühen — wie überall, wo der Ritter Wolfram hinschlägt.

Auch hier hat der Dichter den Versuch gemacht, das Epos der Lyrik zu nähern; doch scheinen die lyrischen Anklänge an Volks- und Kunstlieder, die lyrische Aufteilung der Verse, die Lautmusik fremder Namenklänge weniger als im Parcival gepflegt. Das Bedenkliche des „aufgetragenen" Buches läßt sich nicht ganz wegleugnen. Der Landgraf war fast zu eifrig: alle Formen des französischen Ritterromans sollten angeeignet werden. Veldeke hatte den höfisch-ritterlichen Roman mit „antikischem" Stoff bearbeitet und hatte dabei, ganz im Sinne Vergils, die Geschichte des Äneas als Nachgeschichte des Trojanischen Kriegs behandelt. Gerade wie nun die Epiker selbst zu vorhandenen Dichtungen gern Vor- und Nachgeschichte schrieben, ließ Hermann durch **Herbort von Fritzlar**, einen „jungen hessischen Gelehrten" (1190—1217) den **Roman de Troie** des Benoit de St. More übersetzen; und **Albrecht von Halberstadt**, Scholastikus eines thüringischen Klosters (1217—18 bezeugt) dichtet für ihn (seit 1210) eine Übersetzung von Ovids Metamorphosen mit unmittelbarem Zurückgehen auf Ovid; womit denn neben den historischen die Märchenromane des Altertums erreicht wären. — Herbort, ein anspruchsloser fleißiger Übersetzer, verleugnet doch auch seinerseits die Selbständigkeit nicht völlig: die Götter verschwinden fast ganz und das Allgemein-Menschliche wird betont: ritterliche Tapferkeit, Treue der Frauen. Dabei stehen freilich die beiden nächstliegenden Mittel der geistigen Aneignung ziemlich stillos nebeneinander: ein grober Realismus in der

Schilderung etwa einer durch Schmerz zerstörten Erscheinung oder, ins Phantastische übertrieben, bei der Vorführung des vor Wut rasenden Herkules, und eine elegische Sentimentalität, die sich an Morgentau und Sternenglanz freut, übrigens natürlich beides so unhomerisch wie möglich. Doch hatte sich ja längst die spätantike und mittelalterlich-französische Umstilisierung zwischen die erste und diese siebente oder achte Schicht der Stadt Troja gelegt; schon allein die Beseitigung der antiken Epitheta beraubt die eingetrockneten Gestalten ihres Goldschmucks!

Erst recht ist Albrecht von Halberstadt mehr als ein bloßer Übersetzer. Er stellt sich zu den alten Verwandlungssagen etwa wie im Norden der gelehrte Saxo Grammaticus zu der einheimischen Mythologie: sie sind ihm kulturhistorisch interessant als Beweise, welche Zustände vor Christus in der Welt herrschten. Und wie der Däne deshalb die nordischen Walküren den antiken Nymphen anpaßt, so übersetzt er sich eine Hamadryade gut deutsch in eine „Waldminne". Diese Pomona hat in fleißiger Arbeit einen schönen Fruchtgarten geschaffen; oder Proteus bringt es zuwege, aus einer Gestalt in die andere zu fahren — alles ist verbürgerlicht, wie bei Wolfram nach einem hübschen Ausdruck L. Bocks „die Welt verrittert ist". Albrecht verfährt aber mit bewußter Technik und ändert nicht ohne Sinn: Ovid geht bei der Schilderung von Cadmus' Abenteuer von der Schlange aus; der Übersetzer läßt sehr geschickt aus einer dunklen, liebevoll gezeichneten Landschaft, in die die Männer hineinschreiten, plötzlich den Drachen aufzucken. Freilich fehlt ihm dann für die Schilderung des aufgebäumten Schlangenleibes die auch an bildender Kunst geübte Fähigkeit des eleganten Römers. — Das Buch enthielt für den Zeitgeschmack wohl zu wenig Kampf, und wohl auch zu viel Unglaubhaftes. Um sich in die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum hineindenken zu können, ist eine geschultere Phantasie nötig, als die Ritter besaßen, die von den Legenden her nur an andere Formen des Märchenhaften: Belebung der Toten, übernatürliche Steigerung der Kräfte, allenfalls auch Verwandlung der Dinge (Wasser in Wein) gewöhnt waren. Aber im 16. Jahrhundert wurden Phantastik, Häufung der Abenteuer, Geschichten ohne Krieg und Kriegsgeschrei Mode und da hat dann (1595) der fixe Tagesschriftsteller Jörg Wickram den sächsischen Poeten erneut und so drucken lassen.

Der Stadtschreiber von Colmar, der seine Zeitgenossen im Stil des 16. Jahrhunderts mit Romanen, Dramen und Gedichten zu versorgen strebt, und der

Landgraf auf der Wartburg, der Homer und Vergil, antike Mythen und französische Legenden durch Dichter von so verschiedener Eigenart wie Wolfram von Eschenbach und Herbort von Fritzlar für seine Standesgenossen bearbeiten läßt — es sind zwei charakteristische Typen der deutschen „Literaturpolitik" wie sie da in ihren Metamorphosen offenbar wird. Denn unzweifelhaft sollte die Wartburg wirklich der Mittelpunkt einer neuen literarischen Kultur werden. Aber nur das schlug an, was dem Zeitgeschmack entsprach; und, dürfen wir zum Lob der Zeit hinzusetzen, was durch bedeutende Dichter eingeführt wurde. Beides trifft beim Parcival zusammen, der auch dem schwierigen Lied von Sigune und Schionatulander zur Popularität half. Wir pflegen es nach dem Anfangsvers, in dem König Titurel genannt wird, den „Titurel" zu nennen; aber diese Bezeichnung trifft nicht einmal für das umfängliche Gedicht zu, das ein Albrecht (Albrecht von Scharfenberg, der Verfasser der einzigen deutschen Merlindichtung?) erheblich später (vor 1272) verfaßte. In diesem „jüngeren Titurel" ist Wolframs Wunderstrophe durch weiteren Binnenreim noch lyrischer, aber auch noch schwieriger geworden und diese Künstelei hat an der Weitschweifigkeit des Gedichts ihren Anteil. Vor allem aber war Albrecht ein gelehrter Mann, der des Engländers Gottfried von Monmouth lateinische Chronik benutzt, mit seiner Sagenkenntnis prunkt und die Anwendung der Fremdwörter und Namen, die bei Wolfram oft nur akustischen Effekten zu dienen scheinen, wacker nachmacht ohne diese künstlerische Absicht. Er sucht sich zuerst ganz in die Art des Meisters einzuleben und dichtet als Wolfram, um ganz spät erst mit seinem Namen herauszurücken; doch erfindet er auch hinzu, besonders wenn er die Nachgeschichte des Grals fortführt: zumeist allerdings hat Borchling in seinen scheinbaren Neuerungen jene Methode von Ausdeutung und Kombination der Vorlage nachweisen können, aus der heraus auch die „Neidhartlegende" entstanden ist: Dichterphilologie eines lehrhaften und im Grund unpoetischen Nachahmers.

Der anonyme „Lohengrin" (1283—90) wie der Titurel in Bayern entstanden, hat den großen Ruhm nicht genossen, der dem mystisch-gelehrten jüngeren Titurel zufloß, so daß Wolfram, als dessen vermeintlicher Verfasser, durch den Bastard noch mehr erntete als durch die legitimen Söhne; noch 1477 ward der Titurel gedruckt. Der Lohengrin setzt den Titurel schon voraus und ist auch seinerseits dem Wolfram zugedichtet; die Erzählung von dem Schwanritter wird in den Wartburgkrieg eingehängt und wie sie so mit

Wolfram beginnt — der sie dem Zauberer Klingsor vorträgt — so schließt sie mit seinem Ruhm. — Der Verfasser war wohl ein Geistlicher, der an kirchlichen Zeremonien eine besondere Freude hat, übrigens in der volkstümlicheren Art und dem gelegentlich humoristischen Ton an Veldeke erinnert; freilich hielt Wolframs eigene Art diese Verbindung mit dem Altmeister aufrecht.

Gingen so vom Volksepos Anregungen auf Wolfram, der sich öfters auf die Nibelungenfabel bezieht, und auf seine Schule aus, so hat doch noch viel stärker das höfische Epos auf das Volksepos eingewirkt.

Allerdings hat man neuerdings vielfach die Verschiedenheit dieser beiden Gattungen überhaupt leugnen wollen — so übertreibend wie mir scheint, wie man früher ihre Verschiedenheit betont hat. J. Grimm hat einst das gefährliche Wort von der sich selbst dichtenden Volkspoesie ausgesprochen; wir glauben natürlich nur an leibhafte Dichter. Beziehungen zwischen Volks- und Kunstepos haben wir eben erst zugegeben. Aber sie heben prinzipielle Verschiedenheiten nicht auf. Ist es ein Zufall, daß die „Volksepen“ alle ohne Dichternamen erscheinen? Gewiß, auch Kunstepen können anonym sein; nur durch ein fremdes Zeugnis kennen wir Konrad Fleck. Aber Veldeke und Hartmann und Wolfram nennen sich nicht bloß, sondern machen auch allerlei Andeutungen über Stand, Herkunft, Heimat, Schicksale: ihre Werke sollen als Dichtungen einzelner gewürdigt werden. Das hängt mit einem andern Zug zusammen: die Kunstepen suchen Beziehung zur Zeit; die Anspielung auf Zeitereignisse, die Dichterkataloge, die Nennung von Gönnern gehören zum Stil, denn sie wollen die Dichtung als Kind der guten Gesellschaft legitimieren; während das Volksepos, auch wo es selbst höfisch ist, sich als zeitlos und dem ganzen Volk gehörig gibt. — In den Volksepen ist das liedmäßige Element weit stärker ausgeprägt: häufig Strophen, wie sie sonst nur Wolfram und seine Nachahmer statt der Verspaare wagen; ein starkes Gliedern in Einzelabenteuer, auch dies im Kunstepos vorkommend (und nicht nur in Wolframs Schule, sondern auch bei Gottfried), aber doch beim Volksepos so stark durch Einführungen, Schlüsse, Überschriften betont, daß die Nachwirkung ursprünglich selbständiger Einzellieder immer die einfachste Erklärung bleibt. Das Kunstepos aber geht auf das Buch zurück; und wenn es selbst Bücher verschmilzt, ist das immer etwas anderes als das Redigieren von Liedern. Daher sind denn auch die vielberufenen „Widersprüche“ hier und dort von ganz verschiedener Art. Wir haben es nun etwas

häufig zu hören bekommen, daß Widersprüche auch bei Kunstdichtern begegnen. Aber wenn Sancho Pansa auf einem Esel reitet, den er verloren und unseres Wissens nicht wiedergefunden hat, oder wenn gar (das stärkste mir bekannte Beispiel) Berthold Auerbach den Rabbi Isaak Aboab zweimal beschreibt, einmal als ein schmächtiges blatternarbiges Männchen mit hoher Stirne und weit herausliegenden grauen Augen und rotem Bart, das nächstemal als einen wohlgenährten Mann mit vollen roten Wangen und schwarzem Bart — so bezweifelt niemand: Cervantes oder Auerbach hätten das geändert, sobald man sie auf den Gedächtnisfehler aufmerksam gemacht hätte. So aber durfte es kein anderer verbessern. Das Merkwürdige bei den Widersprüchen in den Volksepen aber ist nicht, daß sie vorkommen, sondern daß sie stehen bleiben. Jeder Überlieferer nimmt sich bei ihnen ja sonst gern Freiheiten heraus, und wie leicht war hier zu bessern! Wenn in der Odyssee der schon tote Antiphos noch einmal lebendig vorkommt — wie leicht war der Name zu ändern! Wenn es nicht geschah, meinen wir, geschah es nicht, weil bei Gedichten wie Ilias und Odyssee, Nibelungenlied oder selbst Kudrun niemand die gleichen Anforderungen an die Einheitlichkeit stellte, wie bei einem Kunstepos. Niemand prüfte da die Zeitrechnung nach, Wolfram aber findet es komisch, daß in den höfischen Epen die wichtigen Ereignisse immer gerade auf Pfingsten fallen. Im Buch kann man nachschlagen und vergleichen; die Volksepen aber wurden als eine Reihe für sich geltender Lieder noch empfunden, als tatsächlich längst auch hier die Buchform vorlag.

Nicht daß wir noch die allzu einfache „Sammeltheorie" K. Lachmanns annehmen könnten, der das Buch wieder einfach in Lieder auflösen wollte, wie wenn man einen lebendigen Menschen als eine Schichtung von Knochen, Fleisch und Haut ansähe. Dieser Liedertheorie haben Andreas Heusler und der Engländer Ker den letzten Stoß gegeben, indem sie mit vollem Recht betonen, daß die stilistische Verschiedenheit des balladenhaften Liedes von dem epischen Gedicht aus einer Liedersammlung nie ein Epos machen läßt. Aber das bleibt wohl doch, daß das Kunstepos von vornherein als Buch gedacht ist, das Volksepos der Liedform Nachwirkung gestattet. Wir müssen wohl annehmen, daß die Lieder überarbeitet wurden, epische Breite gewannen, ihren Stil änderten, ehe sie in Eins redigiert wurden; etwa wie wir bei der Dramatisierung von Romanen solche Umstilisierung beobachten können. Und mit dieser nachwirkenden Kraft des Einzelliedes hängen auch

die technischen Verschiedenheiten zwischen Volks- und Kunstepos zusammen, die besonders R. Fischer fein aufgedeckt hat; so z. B. die sorgfältigere Behandlung der Nebenfiguren, die natürlich durch ihre Wiederkehr im „Buch" wichtiger werden als sie im „Lied" sind.

Endlich noch der Unterschied des Stoffes! Es ist ja richtig: als Vergil mit unvergleichlichem Erfolg ein „künstliches Volksepos" schuf, vererbte er nicht bloß die liedartige Gliederung, sondern auch die nationale Tendenz auf seine zahllosen Nachfolger, auf Camões und Voltaire und auch auf den Dichter des Waltharius. Aber unter den Kunstepen der mittelhochdeutschen Zeit hat kein einziger einen nationalen Stoff — auch von den höfischen Novellen nur der legendenartige „Arme Heinrich". Das französische Rolandslied ist ein Volksepos; das deutsche ist die Kunstdichtung des Pfaffen Konrad. Und Nibelungenlied und Kudrun gehen doch gerade nahe genug an die stronghöfische Art, um zu beweisen, wie leicht sie auch für solchen Stoff zu erreichen gewesen wäre. Aber sie ward nicht erreicht; weil das feinere Stilgefühl des Mittelalters keinen Wilhelm Jordan duldete, keinen Verfasser eines Buchs mit der inhaltlichen Artung des Volksepos und der persönlichen Formgebung des Kunstepos. Das Volksepos hat die Fühlung mit der Lyrik nie aufgegeben, aus deren Bezirken die halbepische Ballade ihre Färbung gewann; das Kunstepos hat die Tendenz zum erzählenden Buch nie vergessen, in der seine Eigenart steckte. Nirgends in irgendeinem Kunstepos findet man eine so sangbare Stelle wie die Mitteilung der Kampfspiele, durch die Brünhilt zu erobern ist; nirgends im Volksepos eine so gesangsfremde wie die Königslisten bei Wolfram. Die Stilverschiedenheit zwischen „Lied" und „Epos" ist nicht größer als die zwischen Volksepos und Kunstepos.

Wir glauben also berechtigt zu sein, an der durchgreifenden Unterscheidung von Volks- und Kunstepos festzuhalten. Allerdings aber sind für die mittelhochdeutsche Zeit beide so tief in den literarischen und kulturellen Bedingungen der Zeit verankert, daß eine große Reihe von Übereinstimmungen die Schärfe der prinzipiell formulierten Verschiedenheit mildern und in Grenzfällen nahezu aufheben.

Vor allem muß man sich hüten, die Unterscheidung auf dem Gebiet der nationalen Stimmung zu suchen. Der Stoff des Volksepos ist einheimisch, wenngleich französische Einflüsse auch für die kleineren Dichtungen zum Teil wahrscheinlich gemacht sind —; aber irgendeine Betonung deutscher

Art wird hierdurch nicht bewirkt. Wenn Wolfdietrich seinen Stammsitz in Konstantinopel hat; wenn die kämpfenden Helden fast wie bei Wolfram die bunteste Ursprungsliste aufweisen und in zwei sich folgenden Strophen die Recken aus Paris und London herbemüht werden; wenn der nie fehlende Drachen mit einem Löwen oder einem Elefanten zu kämpfen hat, so ist die Färbung doch nicht spezifisch deutsch zu nennen! — Eher könnte man in dem mythologischen Gehalt eine eigene deutsche Stimmung finden; und ganz soll dies gewiß nicht bestritten werden. Aber die Riesen und Zwerge, die Gürtel mit Zwölfmännerkraft und die unverwundbar machenden Rüstungen, die in die Gestalt einer wüsten Waldfrau verwunschene Prinzessin oder die beliebten wunderbaren Spielwerke gehören doch alle in das Gebiet der „niederen Mythologie" und sind eben deshalb allen Nationen gemein; sie sind aus der keltischen Zauberwelt auch in die Artussage gedrungen, und nur die besondere Auffassung, die sich etwa in der Zeichnung der Riesen- und Zwergtypen verrät, kann als deutsche Eigenart angesprochen werden. — Am stärksten kommt nationales Fühlen in der Landschaftszeichnung zu seinem Recht. Der typische Festplatz auch des deutschen Volksliedes darf kaum je fehlen: der blumengeschmückte Anger, in dessen Mitte sich eine gewaltige Linde erhebt und den ein helles Brünnlein durchfließt. Auch die Freude an Wald und Fels und Vogelsang ist dem Volksepos eigen; aber doch auch hier ist nur ein Unterschied des Grades dem Kunstepos gegenüber festzustellen — ein Unterschied in der Bevorzugung des Naturbildes übrigens, der wieder allgemein und nicht nur germanisch ist.

Viel eher als nationale Gesinnung läßt sich partikularistische erhärten — wie es für die deutsche Geschichte ja leider auch so charakteristisch ist! Ein Dichter schilt auf die Bayern und preist seine österreichische Heimat, ein anderer — der des Nibelungenliedes — scheint die Tapferkeit der Sachsen nicht hoch zu bewerten. Aber von einem Gesamtgefühl der Deutschen ist auch im Volksepos nichts zu spüren. — Fragt man dagegen nach einer innerlich deutschen Gesinnung, so ist sie nicht einfach für die „Treue" in Anspruch zu nehmen: diese Grundforderung aller Epochen, in denen das Vertrauen noch vielfach das Gesetz entbehrlich machen muß, gilt für das ganze Mittelalter und nicht bloß für Hagen und Rüedeger. Was kann aber auf der andern Seite innerlich deutscher sein als der „Parcival", diese wundervolle Schilderung des jungen deutschen Idealisten, der durch die Erschütterung seiner naiven Gutgläubigkeit hindurch, durch Skepsis und Starrheit zu der neuen

Jugend des gefestigten Glaubens sich hinaufkämpfen muß? Dieses Kunstepos nach französischer Vorlage hat mehr mit den Romanen Jean Pauls gemein als Nibelungennot und Kudrun mit allen Dichtungen deutscher Romantiker!

Wie in Hinsicht auf die nationale Stimmung, so darf auch in Hinsicht auf die moralische die nahe Verwandtschaft von Volks- und Kunstepos nicht bezweifelt werden. Nicht nur für Hartmann ist der vollkommene Ritter das unbedingte Ideal, sondern auch für den Unbekannten, der in der „Virginal" den Erziehungsroman des Recken zu schreiben versuchte. Um ein paar Grade schwerfälliger und härter mögen die Helden im Volksepos sein; aber für höflich wünschen sie doch auch zu gelten, und nicht nur der alte Hildebrand, das Muster höfischer Zucht, redet einen Waldmenschen vor dem Kampf mit „Herr Riese" an, sondern auch ein Heidenfürst kündet dem Gegner an, er werde ihm sein verehrtes Haupt abschlagen.

Denn auch das religiöse Element scheidet Volks- und Kunstepos keineswegs. Die Indifferenz der vornehmen Gesellschaft, die gern alle kirchlichen Pflichten erfüllt — „sonst muß man mich aber, ich bitte sehr, mit nichts weiter inkommodieren!" — findet nur bei Gottfried Ausdruck. Im übrigen herrscht fast überall eine mild temperierte Religiosität, freilich wieder in vielen Abstufungen von Hartmanns Orthodoxie und Wolframs fast sektiererischer Religiosität bis zu der Kühle des Nibelungenliedes. Im ganzen ist das Volksepos fromm; in der „Virginal" beginnt man jede Rede gern mit einer Nennung Gottes, und die Heiligen, die für das vornehmere Epos kaum existieren, werden wiederholt genannt. Aber von christlichem Fanatismus ist es fast so weit entfernt wie von nationalem Chauvinismus, und selbst im „Ortnit", der von den „unreinen Sarazenen" spricht, wird der Dichter doch bedenklich, wenn der Mönch Ilsan, die Verkörperung des wilden Kreuzritters, nachdem er tausend Heiden geköpft hat, auch an das Abschlachten der heidnischen Frauen geht. Heidnische Überlebsel werden natürlich in der Erzählung geduldet wie im Leben. Und so wird man schließlich sagen müssen: wenn das „Heidentum", in verschiedener Art nur, auf die strenghöfische Gesellschaft so gut wie auf das Volk bei aller Aufrichtigkeit der christlichen Gesinnung einen guten Griff behielt, so verleugnet es sich auch in der Epik nicht. Die Fortdauer vorchristlicher Anschauungen im Volksepos, das Anbrechen moderner Ideen im Kunstepos berühren sich; trotz der Graldichtung und trotz der Heidentaufe im „Laurin" und in anderen Volks-

epen ist eine gewisse Entfernung vom Geist reinchristlicher Epik hier wie dort zu fühlen, und ein starker Abstand ebenso von dem Ton der Rolandsdichtung wie etwa von dem des Tasso.

Die entscheidenden Differenzen zwischen Volks- und Kunstepos liegen also, um es zu wiederholen, nicht im Ton oder Inhalt oder in der Tendenz, sondern in der Stoffwahl und im Stil.

Die Volksepen bilden bei allen Verschiedenheiten der dichterischen Begabung und der Form zunächst eine Einheit durch ihre, von uns bereits betonte, fortdauernde Beziehung zur Lyrik. Wohl fehlt diese auch der Kunstepik keineswegs; doch ist dies der große Unterschied: sie birgt Epik, die zur Lyrik strebt; das Volksepos stammt aus der halblyrischen Balladendichtung und will strenge Epik werden — was freilich nur auf dem Gipfel, in der Nibelungennot, erreicht ist, wie die lyrische Einschmelzung des Berichts nur im Tristan. Das „Lied“ sticht überall hervor, in der balladenartigen Vortragsweise, in den Refrains, in der unerhörten Kühnheit strophischer Epik selbst. Das Bedürfnis nach lyrischer Stimmung erhält sein offizielles Recht in der „Klage“: in langen Totenklagen, die gefallenen Helden gewidmet werden und in „Dietrichs Flucht“ und der „Rabenschlacht“ sich fast zu eigenen Gedichten auswachsen, wie ein solches — unter diesem Titel: „die Klage“ — zum Nibelungenlied wirklich erhalten ist; und zweitens in den Ruhestellen, wo mit den Helden Dichter und Hörer sich an der schönen Landschaft und dem Vogelgesang behaglich ergötzen. — Das Kunstepos war Erneuerung eines „Buches“; das Volksepos hat — darin kommen wir auf Karl Lachmann zurück! — aus Liedern das „Buch“ erst zu formen.

Damit hängt das Zweite zusammen. Hartmann, Gottfried, sogar Wolfram sind im Tatsächlichen ziemlich eng bei der Vorlage geblieben; es lag ja ein Bericht von historischer Geltung vor. Das Volksepos ist ungleich freier im Umbilden, Kombinieren, ja Erfinden, weil das Lied nicht die gleiche Autorität besitzt, oft auch eins dem andern widerspricht (so daß an den Nachrichten über Siegfrieds Tod schon die Edda Echtheitskritik übt). — Nun aber hielt sich die Erfindung doch stets im überlieferten Stil. So erwächst denn neben der epischen Welt, über der der Name Artus leuchtet, eine zweite, in der Dietrich nicht ganz so unbeschränkt herrscht. Es bildet sich eine Reihe von Dichtungen, die trotz teilweise neuer Entstehung doch sich zu einer Gesamtheit zusammenschließt, wie sie einst die Heldensage besaß. Dies ist das Wichtigste: die Helden gehen aus einem Volksepos in das andere wie der

Abenteurer Vautrin oder die andern Typen aus einem Roman Balzacs in den andern; und sie passen überall hin. Die Welt des Grals liegt höher, ist vornehmer kostümiert, hat feineren Umgangston; die der Nibelungen und der Gesellen Dietrichs schließt sich aber unmittelbar an, wie Deutschland an Frankreich. Diese innere Gleichartigkeit aller Volksepen, durch die Übereinstimmung gewisser fester Typen gegeben, beruht auf der Gemeinsamkeit des Ursprungs.

Aus drei Quellen ist das mittelhochdeutsche Volksepos im wesentlichen herzuleiten, neben denen noch Entlehnungen vom Ausland als die weniger wichtige vierte zu nennen wäre. Die erste und bedeutsamste ist die alte Tradition. Noch war die Heldensage nicht ausgestorben; wie mächtig Hauptgestalten und Hauptereignisse noch fortlebten, beweist ja ihre herrliche Wiedergeburt in der Nibelungennot! Es waren wohl gewiß gesungene Lieder, die die Erinnerung erhielten. Daneben mündliche Überlieferung in Erzählungsform. Abseits, doch nicht ganz unzugänglich, waren auch Aufzeichnungen, zumeist in lateinischer Sprache, vorhanden. Natürlich hatten sich manche Linien verschoben, andere sind so undeutlich geworden, daß sie der Nachbesserung bedurften; doch darf man annehmen, daß der Kern sich gut erhielt. — Die zweite Quelle besteht in Lokalsagen, wie sie an auffallende Örtlichkeiten auch heute noch angeknüpft werden. In einem einsamen Turm war eine Königin oder eine Prinzessin eingeschlossen, eine Felswand bot für einen Drachen den Hintergrund; in jeder Höhle konnten Zwerge nisten. — Dazu kommt dann drittens ein Erzählungstypus, den man als den der Eigenschaftssagen bezeichnen könnte: weltliche Legenden von Persönlichkeiten, die irgendeine Eigenschaft in hervorragendem Grade bewährt haben sollen. In jedem Heer wird von einem Veteranen erzählt, der samt all seinen zahlreichen Söhnen für seinen Herrn gefallen sei; oder umgekehrt von einem Bösewicht, der seinen Gebieter schnöde verriet, von einem tückischen Ratgeber. In beiden Fällen kann sehr wohl eine tatsächliche Grundlage vorhanden sein, aber die Volksphantasie arbeitet nun einen vollkommenen Typus heraus. Ebenso bilden sich bestimmte Situationen immer wieder ab, die an historischen Anekdoten ihren Rückhalt besitzen: Rettung im Augenblick der höchsten Gefahr — schon vor Wellington wird mancher Heerführer ähnlich wie er gerufen haben: „ich wollte, es wäre Nacht oder die Preußen kämen"; oder auch mit Annäherung an das Mythologische Warnung durch kluge Tiere — ein Motiv, für das Schneider einen hübschen

Stammbaum zum Volksepos gezeichnet hat. Derselbe Forscher hat auch sonst das reichliche Vorkommen ähnlicher Züge im romanischen und deutschen Volksepos nachgewiesen — um so verdienstlicher, als er vor vorschnellen „Ableitungen" selbst dabei warnt.

Noch ist ein Letztes zu erwähnen, das dem Volksepos eigen ist: die Anonymität im weiteren Sinne, die Scheu vor offiziellen Namen. Wohl nennen sich einige Dichter, Heinrich der Vogler als Verfasser von „Dietrichs Flucht", Albrecht von Kemenaten für das Fragment „Goldemar", aber es bleibt vereinzelte Nachahmung der im höfischen Epos fast durchgängig herrschenden Sitte. Und wenn Hartmann, Gottfried, Wolfram und die Späteren die Namen von Gönnern, Lehrern, Zeitgenossen, von Örtlichkeiten, die nur für sie persönliche Bedeutung haben, gern anbringen, so meidet dies das Volksepos ebenso beharrlich wie die genauere Angabe von Quellen und Gewährsmännern. (Schon aus diesem Grund darf man der berühmten Nennung des Bischofs Pilgrim von Passau in der „Klage" kein großes Gewicht beilegen.) Denn das höfische Epos gehört eben einem bestimmten Kreise an und braucht Paten, um sich für ihn zu legitimieren; dem Nibelungenlied oder der Kudrun genügt es, ein Lied zu sein, das von Liedern stammt.

Nach dieser Gesamtcharakteristik, die wir zur Berichtigung herkömmlicher irriger Anschauungen in einiger Breite glaubten geben zu müssen, können wir uns in der Darstellung der einzelnen Werke kürzer fassen. Es kommt auch hier vor allem darauf an, in bezeichnenden Typen die Entwicklung bis zu der Höhe der beiden großen Volksepen zu zeigen. Die innere Chronologie, die Chronologie der stilistischen, metrischen, kulturellen Art ist uns deshalb auch hier wichtiger als die äußere, die übrigens meist reichlich unsicher ist.

Bayern und besonders Österreich sind die Heimat fast aller uns erhaltenen Volksepen. Und wenn auch die Bewahrung durch österreichische Handschriften dabei eine nicht geringe Rolle spielt — die berühmte Ambraser Handschrift, die Kaiser Max, der letzte Ritter, anlegen ließ, hat unter anderm die Kudrun uns allein gerettet! — so ist doch wieder die Häufigkeit dieser österreichischen Aufzeichnungen ein Beweis für die besondere Gunst, deren sich diese Dichtungsart im Donauland erfreute. Ist doch auch nur in Österreich jene eigentümliche Memoirendichtung entstanden, die man als höfische Volksepik bezeichnen könnte, weil sie mit höfischem Stil die inhaltliche Art der Volksepik verbindet: Ulrich von Lichtensteins Frauendienst mit seiner

lyriſchen Inſtrumentierung, und vielleicht auch des Kürenbergers und Dietmars von Eiſt Liebesroman ...

Zunächſt nun hat man wohl einfach verſucht, die höfiſchen Epen in einheimiſchem Stoff nachzubilden; denn die Annahme, es ſeien uns irgendwo alte Lieder wirklich erhalten, die der Form des „Buchs“ vorausliegen, verbietet ſich ſchon durch die Länge der erhaltenen Gedichte. Aber wo die Nachahmung der höfiſchen Reimpaare mit einem deutlichen Drang zu ſtrophiſcher Gliederung zu kämpfen hat, da liegt wohl eine frühe Stufe vor. Das Gedicht von „*Biterolf und Dietleib*“ (vielleicht ſchon um 1210) neigt zu Abſätzen von etwa zehn Verſen, ohne ſie doch durchzuführen; rein äußerlich ſind die höfiſchen Reimpaare verwendet. Dies Gedicht ſtellt ſich nun durchaus als „gehobene Spielmannspoeſie“ dar: die altüberlieferte Gattung der Spielmannsepen mit ihrer Variierung herkömmlicher beliebter Motive, mit ihrer engen Fühlung zwiſchen Dichter, Sänger und Publikum, mit ihrer Freude an kulturhiſtoriſchen Einzelheiten bietet eine um ſo bequemere Grundlage, als ſie ſelbſt zwiſchen höfiſcher und volkstümlicher Epik ſtand. So wird denn auch hier der Bewirtung manch gutes Wort gegönnt und verzeichnet, wo der beſte Wein geſchenkt ward; von den Kleidern wird gern geredet und kleine Scherze werden nicht verſchmäht. Aber die Fabel iſt völlig höfiſcher Epik nachgeformt: „wie ein Aventiure ſuchender Artusheld“, ſagt Vogt, „verläßt Biterolf heimlich ſeine Reſidenz Toledo, um ſich an Etzels Hof zu begeben, wo ſich, wie in Artus Tafelrunde, die Blüte der Ritterſchaft vereint hat; wie ein anderer Wigalois zieht dann ſpäter ſein Sohn Dietleib aus, den unbekannten Vater aufzuſuchen.“ Ihre Begegnung führt zu einem Kampf; dann aber kommt der ideale Held, Rüedeger, der (wie vieles im Biterolfepos) ſchon eine Einwirkung der Nibelungendichtung verrät, nur freilich noch nicht unſerer „Nibelungennot“, und bringt ſie in das richtige Verhältnis. Den Hauptgegenſtand bildet weiterhin ein doppelter Kampf der um Etzel, Biterolf, Rüedeger verſammelten Helden mit den rheiniſchen, wobei Siegfried, Gunther und ſeine Brüder, Hagen erſt im Turnier, dann in der Schlacht unterliegen. Dies iſt die eigentliche Freude des Dichters: ſeine große Sagenkenntnis in eine bewegte Vorführung faſt aller bedeutenderen deutſchen Sagenhelden umzuſetzen; etwa wie Kaulbach im „Zeitalter der Reformation“ deſſen Helden in bewegten Gruppen vereinigt. Denn der Dichter iſt von ſtarker Bewunderung für ſie erfüllt; ihr höfiſches Weſen wird ſo lebhaft wie ihre Tapferkeit geſchildert: *zuht und êre* ſind

die beiden großen Schlagworte. Wenn der alte Hildebrand selbst gedichtet hätte, würde es nicht viel anders ausgefallen sein; wie denn auch die beständige Huldigung vor der Königin Helche, die Kontrolle der bei höfischen Empfängen verabreichten Küsse, die Klage über die gesunkene Zeit etwas von dem Ton haben, in dem alte Generäle historische Dramen zu dichten pflegen. Der Poet, der Rüedegers Reden als Stilmuster gibt und als eifriger Ehrenwächter beim Turnier nur vollberechtigte Kämpfer zuläßt und keine bloßen „kipper", der mit der Fahne eine Art Kultus treibt und in den Schlachtschilderungen sich in Blut und Schlachtenschmutz förmlich berauscht, war wohl gewiß ein alter Soldat, dem es die Nibelungendichtung angetan hatte; und wir werden für diese also eine Phase voraussetzen müssen, in der sie von der strengen Anlage der uns erhaltenen Nibelungennot noch weit entfernt war, jedenfalls auch, wie die „Klage", noch in Reimpaaren geschrieben war.

Ein anderes höfisch-volkstümliches Epos in Verspaaren ist die „Virginal" — das anschauliche, nur leider aber recht langweilige Denkmal des Kampfes um die epische Form. Die Geschichte hat eine sehr glückliche Grundidee: die Erziehung Dietrichs zum vollkommenen Helden. Der junge König sitzt viel lieber bei den Damen; aber der strenge Lehrmeister Hildebrand hetzt ihn in Abenteuer hinein, über deren Fährlichkeit er dann selbst erschrickt. Die Charaktere sind in wohlverteilten Dialogen hübsch gezeichnet, zumal der etwas polternde Hildebrand, der sich eigentlich für pensioniert hält und doch immer gern wieder in die Kämpfe hineingenötigt wird — ein gutes Glied in jener spezifisch germanischen Charakterreihe, die von dem altnordischen Starkard zu dem brandenburgischen Kottwitz führt. — Auch die Art, wie der Ortsname Jeraspunt in Höhepunkten der Erzählung leitmotivartig vorgebracht wird, zeigt eine richtige Tendenz zur Gliederung. Leider aber ist es sonst gerade die Disposition, die mangelt, und ein Gedicht mit breiteren Wiederholungen dürfte nicht leicht aufzuweisen sein. — Wie schon öfter bei den Epen der frühmittelhochdeutschen Zeit möchten wir auch hier auf einen Hofbeamten als Dichter raten; am liebsten auf einen Schenken, wie wir sie auch beim Minnesang hervorragend beteiligt sehen. Denn niemand kommt diesem im Interesse an Tisch und Tischdekoration gleich; die Beleuchtung, das vorschriftsmäßige Würzen der Speisen werden erwähnt. Doch auch die Einkleidung der Mägde und Ritter in schöne Gewänder ist eine Staatsaktion, die kein Spielmannsgedicht gleich hingebend schildert; wie denn

auch eine Jungfrau mit altmodischer Naivität ihr bestes Kleid als Geschenk anbietet, obwohl sie es erst ein halbes Jahr getragen und also noch nicht viel davon gehabt hat. — Aber die eigentliche Leidenschaft des Verfassers ist das Briefschreiben. Es wirkt unwiderstehlich komisch, wenn von Zeit zu Zeit regelmäßig der Beschluß gefaßt wird, über das Bisherige einen Brief zu schreiben, der dann in gemeinsamer Sitzung durchberaten wird; man versiegelt ihn, der Bote steckt ihn in die Tasche, kommt mühselig an sein Ziel und ruft die Adresse aus: kennt hier jemand den Meister Hildebrand? Der Kaplan wird gerufen — und liest uns alles noch einmal vor! — Es ist, als habe der Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, den die Dichtung eben durchmacht, in dieser seltsamen Liebhaberei (denn anderwärts begegnen Briefe nur ganz vereinzelt) sich ein symbolisches Denkmal setzen wollen. Der brave altmodische Poet steckt aber auch voller Galanterie und läßt schließlich auch der Minne ihr Recht werden, wie dem Humor in frisch erfundenen Riesennamen. Er ist einfach fromm: wer spricht, segnet sich gern mit ein paar Worten; und Gott wird auch für die Schönheit einer Landschaft gepriesen. Nur gerade ein Dichter ist er nicht und nachdem er Dietrich eine minnigliche Herrin in der Königin Virginal gegeben und ihn aus dem Hungerturm befreit hat — wo der riesische Wächter ihm regelmäßig die Nahrung wegfraß, die ihm von der Königstafel geschickt wurde — läuft die Geschichte auf monotone Paukereien mit Riesen und Drachen hinaus. Am Schluß wird dann eine zyklische Verbindung mit dem Eckenlied hergestellt.

Einen klaren und übersichtlichen Aufbau ohne strophische Gliederung hat nur das reizende kleine Gedicht von „Laurin“ (um 1250?) erreicht. Die Lokalsage, von dem „Rosengarten“, jenem Berge bei Bozen, dessen Gestein so herrlich rötlich glühen kann, und seinem Besitzer, dem Zwergkönig Laurin, ist hier mit der Dietrichsage besonders glücklich verbunden. Dietrich, höfisch und edel bis zum Augenblick der höchsten Empörung; Hildebrand, stets besonnen und korrekt; Wolfhart heftig zufahrend; auf der andern Seite Laurin, der kleine tapfere aber ungetreue Heide — eine kleine Anzahl wohlbekannter Figuren, deren Schicksale mit den technischen Hilfsmitteln refrainartiger Formeln und geschickter Steigerungen spannend vorgetragen werden. Trotz altertümlichen Reimen ist die Sprache ungewöhnlich glatt; und des Dichters Freude an Glanz und Helligkeit verleiht dem Kampfspiel um den von den Recken zerstörten Rosengarten einen Abglanz von jenem Alpenglühen, dem die Sage ihren Ursprung verdankt.

Dies Gedicht vertritt uns die höchste Stufe, die das Volksepos im Anschluß an die Verskunst der höfischen Epen erreichen konnte. Eine Weiterbildung, ein Beherrschen größerer Massen von Figuren und Ereignissen, forderte eine neue Technik.

Wir sahen, daß der technische Fortschritt des Ritterromans darauf beruhte, daß aus der bloßen Anreihung von Abenteuern ein wirklicher Roman entstand: eine individuelle Entwicklung als Mittel, ein Weltbild zu zeigen. Auch hier mußte die Ausdehnung erst gelernt werden: die Novellen Hartmanns verhalten sich zu den feindlichen Brüdern Parcival und Tristan, wie der Laurin zur Nibelungennot. Aber auch die großen Ritterromane hatten die Aufgabe nur unvollkommen gelöst: die große Schwierigkeit, den einzelnen Abenteuern eine abgerundete Selbständigkeit zu geben und sie zugleich in der wechselseitigen Abhängigkeit der Entwicklungsreihe zu belassen, war nur von Gottfried nahezu überwunden worden. — Für das Volksepos war diese Schwierigkeit noch unendlich größer, weil ja hier die Abenteuer vielfach noch chaotisch nebeneinander lagen. Die Kämpfe in der Virginal oder in Dietrichs Flucht kann man beinahe beliebig umordnen, ohne in der Gesamtentwicklung etwas zu ändern. Dafür aber lag ihnen auch das Rettungsmittel näher. Der Ritterroman konnte seine Kapitel immer nur buchmäßig andeuten; das Volksepos besaß die Möglichkeit, die Abschnitte deutlich abzuheben, indem es auf dem Umweg über die fortlaufenden Verspaare zu einer höheren Form der epischen Liederreihe gelangte. Dies war die große technische Aufgabe, die den Volksepikern gestellt war d. h. den Dichtern, die einheimischen Stoff in ähnlicher Weise zur Geltung bringen wollten, wie die höfischen Epiker entlehnten. Wir haben in kleinerem Maßstab Ähnliches erlebt, als die „episch-lyrische" Dichtung der Epigonenzeit blühte: als auf den Pfaden von Heines „Atta Troll" und schon von Byrons großen Romanen Scheffel, Fr. W. Weber und andere eine Vereinigung von epischem Bericht und lyrischer Färbung erstrebten. Aber für das Mittelalter lag die Sache doch wesentlich anders: die Formen, die Byron und Heine kombinierten, mußten erst geschaffen werden.

Es sind verschiedene Anläufe gemacht worden. Übereinstimmend versuchen verschiedene Dichter eine strophische Form für die Erzählung zu finden, die jenes Ideal des neuen lyrisch gestimmten Epos ermöglicht. Durchweg bleibt die epische Strophe dem alten Verspaar näher als die gleichzeitigen lyrischen; aber die große Erfindung, die den unerschöpflichen Reichtum der

mittelhochdeutschen Strophenbildung hervorrief: die Waise, setzen sie alle voraus. Die „Waise" ist eine reimlose Zeile, ursprünglich nichts als das Substrat der musikalischen Verlängerung einer Abschlußzeile; sie wird den übrigen Versen angepaßt, erhält auch selbst reimenden Schluß, und bringt so die Möglichkeit des „überschlagenden" Reims (abab) neben die alte Gewöhnung des paarigen (aabb), bringt vor allem die Möglichkeit immer neuer Verskombinationen. — Die Strophe aber fordert beinah mit Notwendigkeit eine analoge Gliederung auch des ganzen Gedichts: wie nach einer bestimmten Zahl von Versen der Schluß der Strophe eine Pause bringt, so wird nach einer — allerdings unbestimmten — Zahl von Strophen eine große Pause eintreten: ein Lied schließt, ein neues beginnt. Eine technische Neuerung, so wichtig wie eine scharfe Aktteilung im Drama: wie diese ermöglicht sie eine bessere Verteilung, hebt sie Höhepunkte heraus, fordert sie zu einer geistigen Verbindung zeitlich abstehender Momente auf.

Der Dichter des „Eckenliedes" (um 1240) griff beherzt auf den alten Balladenstil zurück. Seine Strophe ist lyrisch bewegter als die der andern und fast epigrammatisch zugleich: in rascher Verkürzung eilt sie von einem sechszeiligen ersten Teil über einen vierzeiligen zweiten zu einem dreizeiligen Abschluß, wobei aber wieder die erste Zeile des Schlußterzetts vermittelnd in relativer Selbständigkeit zwischen Aufgesang und Abgesang steht (aabaab, cdcd, — e — xe : x, die reimlose Waise, ist noch gewahrt. Hinter dieser Strophenform liegt noch nachweisbar eine ältere, in der die neunte und die siebente Zeile ebenfalls reimlos waren: aab—aab—xdxd—e—xe). Die Form wirkt auf die Dauer etwas ermüdend, auf lange Strecken hin entspricht sie aber der frischen bewegten Erzählung, die dies Gedicht neben der Nibelungennot zu der beliebtesten Leistung der Volksepik und vor allem der verbreitetsten machte. In lebendiger Charakteristik setzt das Lied gleich kräftig ein: drei Riesen sitzen beieinander: Ecke, Fasolt und Eckenot, und reden über Helden und Heldentaten, wie man es in der vorepischen Epoche getan haben mag. Ecke verdrießt es, immer nur von Dietrichs unvergleichlichem Ruhm zu hören: er will ihn selbst prüfen. Wie ein rechter Berserker fährt er durch den Wald und erlebt unterwegs allerlei Abenteuer. Endlich kommt es zu dem Zweikampf, der lange unentschieden bleibt; wie schließlich der unterliegende Riese als Gnade von dem von Bern seinen Tod erbittet, das hat etwas Ergreifendes. Die ganz ursprüngliche Kampfwut der Tiroler Bauern, wie sie noch Anzengruber in der unvergleichlichen Raufer-

szene seines „Schandflecks“ geschildert hat, gibt dem Riesen etwas Menschlich-Übermenschliches, das freilich durch die Wiederholung von Dietrichs Riesenkämpfen abgeschwächt wird. Dabei fehlt es nicht an auffallend geistreichen Wendungen: wenn Dietrich von den Bäumen gedeckt wird, heißt es: „der Wald, der war sein Schild“; und wenn die wütenden Kämpfer zum Ringkampf übergehen: „sie drückten sich nicht wie eine Frau preßt“. Die Heldenklage ist sehr ausführlich und sehr originell gehalten, wobei der Dichter seine sentenziöse Art befriedigt. Sehr geschickt werden auch die einzelnen Waffen und Rüstungsstücke benutzt, um Erinnerungen an die Heldensage z. B. an den hürnen Siegfried, anzubringen; die Vorgeschichte von Dietrichs Rüstung erinnert fast an die berühmte von Agamemnons Zepter. — Der gute Aufbau wird durch refrainartige Ortsnennungen gestützt. Kurz, es ist ein vielversprechender Anfang; denn in mancher Hinsicht bedeutet es doch noch eine primitive Stufe: relative und absolute Chronologie sind hier streng zu scheiden.

Ausgezeichnet ist der erste Teil von „Alpharts Tod“ (gegen 1210). Ein keckes Reiterstück: der junge Alphart übernimmt die Wart gegen das Heer des bösen Kaisers Ermenrich für Dietrich und die Seinen. Inniger als in der Virginal ist die Minne eingeflochten: Alpharts junge Gemahlin bittet ihn vergeblich zu bleiben; wie denn der Formelschatz des österreichischen Gedichts dem der Kürenberglieder merkwürdig nahe steht — worüber noch zu handeln ist. Mit großer Freude an der Gestalt des jungen Recken läßt der Dichter ihn ganze Heere niedersäbeln, bis er durch Verrat fällt — wie Siegfried. Und schon ist es ganz im Geist der Minnedichtung, daß der Meineidige bedroht wird, auch werde er vor den Damen schamrot stehen müssen. — Spielmannsmäßig und halb gelehrt ist die auch sonst zu beobachtende Neigung, wo möglich allen Rossen und Schwertern Eigennamen zu geben, wie einige sie schon in der alten Heldensage besitzen; wie auch die Neigung zu langen Namenlisten. Aber es ist ein rechtes Heldenlied; und es tut fast weh, zu sehen, wie nun mit den Hilfsmitteln der Klage und der Rache ein wertloser zweiter Teil angehängt wurde, den Alphart „wie seine eigene Leiche“ nachschleppen muß. Das epische Stilgefühl war doch eben noch lange nicht so stark wie das lyrische entwickelt; Vor- und Nachgeschichten mußten sich alle Hauptwerke gefallen lassen, und manchmal gerieten sie nicht besser als Pustkuchens Fortsetzung von Goethes „Lehrjahren“.

Aber der „Alphart“ hat die Abgrenzung der „Abenteuer“ noch nicht er-

reicht: die Strophen laufen stetig fort. Hierin bezeichnet der „Ortnit“ (gegen 1230), trotz viel geringerem poetischem Wert, eine höhere Stufe der Entwicklung. Wie die Rabenschlacht, der Wolfdietrich, vor allem wie Nibelungennot und Kudrun ist er in einer Strophenform abgefaßt, die wirklich episch-lyrisch heißen darf: zwei Reimpaare, aber durch vier „Waisen“ gehoben und musikalischer gemacht (xa, xa, xb, xb; mit Variationen in der Behandlung der Schlußzeile). Aber die besaß auch schon „Alpharts Tod“; erst im „Ortnit“ kommt das Betonen der Liedschlüsse hinzu und also die bewußte Akteinteilung. Es ist übrigens eine rechte Literatenschöpfung, die aus dem alten Sagenstoff — der erobernde Held wird von seinem rechten Vater, einem unsichtbaren Zwergkönig, geleitet und aus allen Fährnissen gerettet — die Antithesen herausschöpft, Sentenzen auch zur Unzeit anbringt, mit gesuchten Fremdwörtern prunkt und auch Minneformeln in „gelehrter“ Weise verwendet. Daß der Verfasser mehr als andere seine Orthodoxie durch Heidenhaß beglaubigt, wurde schon hervorgehoben. — Gern würde man den Schluß für eine abgeschmackte Nachgeschichte halten: der besiegte und seiner Tochter beraubte Sarazenenkönig läßt zwei Dracheneier in Ortnits Land einschmuggeln, die dort kunstgerecht ausgebrütet werden. Wieder bittet die Gemahlin den König umsonst, von dem furchtbaren Kampf abzulassen — er zieht aus und wird (ein auch sonst vorkommender Zug, um die Unüberwindbarkeit überwundener Helden auszudrücken) im Schlaf von dem Drachen in sein Nest geholt, wo ihm das Blut ausgesogen wird. Aber wir haben kein Recht, diesen Schluß dem „Dichter“ abzusprechen.

In der besten Fassung des „Wolfdietrich“ ist die Liedereinteilung schon schematisch erstarrter Kunstgriff geworden. Die Geschichte von dem Königssohn, der als Bastard ins Elend zieht und als siegreicher Sarazenenbezwinger und Gatte der fremden Prinzessin heimkehrt, war besonders beliebt und ist in einer ganzen Reihe von Ausarbeitungen vorhanden, die von dem Maß poetischer Freiheit in diesen Dichtungen ein anschauliches Bild gewähren. Dichterisch steht aber die einfachste am höchsten, obwohl auch sie mit der breiten Beschreibung von Essen und Trinken — wie der Dichter der „Virginal“ die Zimmerdekoration und das Handwasser, hat dann der des Wolfdietrich B die ausführliche Erwähnung der Sessel und sonstigen Sitzgelegenheiten als Spezialität — mit der Freude an automatischen Zauberwerken und der wohlfeilen Zeitklage („damals schwur noch kein König einen falschen Eid!“) auf das Niveau der älteren Spielmannsdichtung herabsinkt. Doch hat er

seine Eigenheiten: die Freude an dem menschlichen Körper, die sich nicht nur in breiter Körperbeschreibung bekundet, sondern auch in höchst realistischen Versuchungsszenen, wobei der fromme Held aber der Heidin widersteht; wie der Dichter denn überhaupt für die Bewegung einen guten Malerblick hat und die Fahne fröhlich über das Feld wehen läßt.

Die besondere technische Originalität des Wolfdietrichgedichts aber besteht in der strengen Durchführung thematischer Abschlußzeilen. Wie Dante seine großen Teile mit Versen abschließt, die immer das Wort „Stern" enthalten, so der des ersten Wolfdietrich mit Versen, die das Wort „sorge" bringen: die sechzehn Aventiuren bilden so ein Gedicht „von den Sorgen des jungen Wolfdietrich". Der Balladenstil ist so stark ausgeprägt wie im „Alphart" und durch kleinere Leitmotive verstärkt; Hohn und Grausamkkeit entsprechen dem altertümlichen Geist der Fabel. — Dann wird in einer Handschrift die Strophe stilwidrig aufgereimt, in späteren Fassungen mancherlei hinzugedichtet; eigentlich fand die Entwicklung ihren Abschluß, als Wilhelm Hertz in „Hugdietrichs Brautfahrt" zu den Reimpaaren zurückkehrte.

Mit seinen beiden Gedichten, dem stichischen von „Dietrichs Flucht" und dem strophischen von der „Rabenschlacht" kehrt (nach 1282) Heinrich der Vogler zu der alten Technik zurück. „Dietrichs Flucht" ist ein überlanges Spielmannsgedicht in Reimpaaren, erfüllt von der „rage des nombres", der kindlichen Lust mit großen Zahlen zu renommieren; von dem Prunk geographischer Namen, von den Anspielungen auf bekannte Helden und Gedichte. Die Klageszenen werden an der gebührenden Stelle eingelegt, mit um so größerer Regelmäßigkeit, als der Dichter auch sonst sentimental ist und viel weinen läßt. Die Verstechnik ist gering: das Gedicht erstickt in Flickwörtern; dagegen ist die lange Schulung im Disponieren und Aufbauen nicht zu verkennen. Die „Rabenschlacht", die Schilderung des Todes zweier Söhne Etzels durch eines ungetreuen Helden Verrat und der großen Schlacht bei Ravenna („Raben") zwischen den Heeren Ermenrichs und Dietrichs, hat man dem Stoff nach mit „Alpharts Tod" verglichen; aber dieser Vergleich läßt auch den Abstand zwischen der frischen Ballade und dem sentimentalen Epigonengedicht deutlich erkennen. Auch in der ängstlichen Zunahme der offiziellen Frömmigkeit: 400 Kapläne führt das Heer mit sich; wunderkräftige Reliquien fehlen nicht, noch ausführliche Gebete. Aber wie in „Dietrichs Flucht" neben den Minneformeln der vulgäre Austriacismus steht: „der

anschafft, bin ich!" (so ruft Hildebrand dem Wirt zu, als er seinen verarmten Herrn Dietrich frei halten will...), so steht hier neben der Verfeinerung der Sitten eine grobe Freude an realistischer Schilderung der Verwundung, der bloßgelegten Gehirne oder Lungen, die so kein zweites mittelhochdeutsches Epos zeigt.

Ich wiederhole: keineswegs soll behauptet werden, daß die uns erhaltenen Gedichte ebensoviel Stufen der Entwicklung darstellen. Aber sie sollen beweisen, daß auch Nibelungenlied und Kudrun nicht plötzlich vom Himmel fielen, daß sie vielmehr nur den Höhepunkt einer langen und vielfachen Arbeit bedeuten, eines angestrengten Ringens um die neue Form. Ein neues Stilgefühl, eine ganz andere Gewandtheit der Metrik und der Architektonik, eine früher nicht gekannte Aufmerksamkeit vor allem auf technische Fragen mußten ausgebildet werden, ehe unsere großen Volksepen aus der Menge talentvoller und dem Wust talentloser „Epen für das Volk" sich erheben konnten.

Das „Nibelungenlied" oder, wie wir es lieber mit der besten Handschrift nennen, die „Nibelungennot", „die man wohl die deutsche Ilias nennen möchte", ist mit den wichtigsten anderen Volksepen nicht nur durch die österreichische Heimat verwandt, sondern es ist wirklich mit ihnen durch all jene von uns aufgewiesenen Eigenheiten der volkstümlichen Epik verbunden, nur ist es das Werk eines Genies. In neuerer Zeit hat zwar die ungesunde Mikroskopie, die in Lessings drei Ringen nur die kleinen Sprünge sieht und nicht die Kunst für die Ewigkeit zu schmieden, auch in dem Nibelungenlied nur noch Mittelgut sehen wollen; aber es wird so gewiß für die ältere deutsche Literaturgeschichte der beherrschende Höhepunkt bleiben wie Goethes Faust für die neuere. Der Parcival ist tiefsinniger, aber er hat es nicht zu der Geschlossenheit eines einheitlichen Werks gebracht. Der Tristan ist kunstvoller, aber er hat die psychologische Tiefe der Nibelungennot nicht erreicht — der einzigen älteren deutschen Dichtung, die durch die Kraft ihrer Charakterzeichnung noch den Modernen psychologische Probleme aufgibt, weil ihre intuitive Wiedergabe der seelischen Entwicklung unter das Typische hinabgräbt. Nicht wegen ihrer nationalen, sondern wegen ihrer künstlerischen Bedeutung hat die große Dichtung einen Hebbel aufgerufen, in seinem Drama „den stummen Dichter reden zu lassen"; und auch für Richard Wagner beruht die nationale Bedeutung der Nibelungensage doch eben darin, daß die Dichtung die ungeheuere Anschauungskraft des „Volkes" erweist.

Wie wir den Mut wiederfinden müssen, uns zu Schillers Größe zu bekennen, so auch den, die Einzigkeit der Nibelungennot zu verkünden.

Natürlich, das müssen auch wir hinzusetzen: Einzigkeit auf ihrem Gebiet. Die Ilias ist das größte Gedicht eines Volkes, mit dessen angeborener künstlerischer Genialität kein anderes den Vergleich wagen kann. Die Ilias hat für die Hellenen eine ganz andere nationale Bedeutung als für uns das Nibelungenlied: sie hat keinen Nebenbuhler neben sich wie bei uns das Volksepos ihn im höfischen Epos besitzt; sie ist die unentbehrliche Voraussetzung aller späteren griechischen Dichtung — aber ohne das Nibelungenlied sähe die unsere nicht viel anders aus, gewiß nicht vor und vielleicht nicht einmal nach Fouqué. Die Ilias war den Hellenen als sprachliche Grundlage, als Schatzkammer von Anschauungen, Gleichnissen, Aussprüchen und dichterischen Gestalten, was die Bibel seit Luther für die Deutschen war; daneben aber war sie ein Kunstwerk, das als Einheit wirkte. Die Nibelungennot aber ist viel gelesen worden, hat zeitgenössischen Dichtern manche Hilfe geleistet; und hat doch ihre große Wirkung erst nach 1850 getan. Homer, sagt man, habe Hellas geschaffen; ein kulturell einiges Deutschland war nicht so weit vorbereitet, um durch das Nibelungenlied geschaffen werden zu können. — Aber das erste und auf lange Zeit das einzige dichterische Kunstwerk ward in ihm geschaffen, das (außerhalb der Lyrik) in unserer Literaturgeschichte nahezu vollkommen genannt werden kann. Und dies trotz aller „Widersprüche", aller Längen, Härten, Überflüssigkeiten, die wir der scharfen Kritik Karl Lachmanns und seiner Nachfolger zugestehen müssen!

Diese hervorragende Bedeutung des Nibelungenliedes wurde schon von den Zeitgenossen wenigstens insofern anerkannt, als die hier gegebene Bearbeitung des Stoffes die endgültige blieb. Die Sagen von Ermenrich, von Dietrich, vom Rosengarten lagen zu immer neuen Versuchen bereit; eine „Ilias nach dem Homer" wurde nicht wieder versucht. Aber freilich müssen zu dem Gedicht, das uns in literarisch nicht allzu wichtigen Abweichungen durch eine große Anzahl von Handschriften überkommen ist, viele Stufen geführt haben. Ohne Zweifel gab es zahlreiche Einzellieder, die bald nur ein Abenteuer erzählen, etwa Siegfrieds Tod, bald eine ganze Reihe, wie die, die sich an Gunthers Brautwerbung knüpfen. Im Norden sind uns Balladen von verschiedener Breite des Inhalts tatsächlich erhalten. — Das Muster des höfischen Epos hat nun den Ehrgeiz vermutlich nichtritterlicher, namenloser Dichter angespornt, aus diesen sich ergänzenden, sich voraus-

setzenden, hie und da aber auch sich widersprechenden Gesängen ein einheitliches Gedicht zu schaffen. Dabei ward zunächst der ursprüngliche Text schonend behandelt. So mag ein Gedicht entstanden sein, das der „Klage“ entspricht, jenem uns erhaltenen, nun aber in allen Handschriften schon mit der strophischen Nibelungennot verbundenen Gedicht, das innerlich etwa der „Rabenschlacht“ zu vergleichen ist: an einer andeutenden Wiederholung der epischen Tatsachen wird am Faden freierfundener Begegnungen der offizielle Klagegesang um die gefallenen Helden durchgeführt. Aber die „Klage“ ist in Reimpaaren verfaßt und hat auch in ihrer Berufung auf eine lateinische Quelle buchmäßigen Charakter. Daneben entstand nun ein Nibelungenepos in Strophen, aber in breiter epischer Haltung. Es machte von allen Mitteln der Vereinheitlichung Gebrauch, die wir auch sonst in den Volksepen fanden: Voraussagen und Vorausdeutungen (besonders in Traumform): refrainartigen Formeln; Gliederung durch geeignete Liedeingänge und Liedschlüsse. Besonders eigentümlich wirkt der starke Gebrauch der „epitheta ornantia“, der stehenden Beiwörter: der starke Siegfried, der edle Rüedeger; sie sind sonst in der mittelalterlichen Dichtung fast nirgend so wie hier — und wie in der homerischen Epik! — verwandt worden, nämlich als ein Kunstmittel, bestimmte Gestalten immer wieder wie mit einem Färbemittel herauszuheben und so die innere Einheit betonen zu lassen, die in dem Gestalten- und Abenteuerwirrnis etwa der Biterolfdichtung verloren geht. — Schließlich muß doch einer gekommen sein, ein genialer Einzelner, wenn auch ihm so gewiß die im Stoff liegenden Vorteile schon vorgearbeitet hatten, wie dem Dichter des Faust. Was er Entscheidendes tat, war zunächst von negativer Art. Mit einer gewissen genialen Nüchternheit, der am stärksten homerischen seiner Eigenschaften, beschnitt er die Abenteuerfülle und konzentrierte sich auf das Wesentliche. Es war derselbe Gegensatz gegen eine allzu bunte Fabulierkunst, wie ihn etwa Goethes „Werther“ gegen die Romanhaftigkeit seiner Vorgänger ausspielt. Ganz ebenso verhielt er sich zu dem reichlich Märchenhaften des Stoffes. Wo es nicht rein dekorativ verwandt wurde wie der Nibelungenhort, da wird es in raschem Bericht gegeben; denn freilich war die Tarnkappe oder die Hornhaut ohne einigen Rationalismus nicht auszuschalten. Aber das Interesse des Dichters ist ein ganz modernes: wie Grillparzer das Zauberdrama will er die Wundererzählung psychologisieren. Durchaus beherrscht ihn der Wunsch, eine psychologische Aufgabe zu lösen: wie aus dem reizenden Mägdlein Kriemhild die

furchtbare Rächerin wird, das will er zeigen. Den zweiten Teil des Gedichts hat er deshalb wohl fast ganz selbständig gestaltet, natürlich nur soweit es eben für die Motivierung nötig schien. — So ist ein psychologisches Epos entstanden, einheitlicher als Wolframs. Durch eine Reihe von Schicksalsfügungen, deren keine willkürlich oder gar unwahrscheinlich ist, wird die schöne Jungfrau eine so furchtbare abschreckende Gorgo, daß Hildebrand der Alte, der Meister der Zucht, ihr den Kopf abschlagen muß, um die Welt von dem Ungeheuer — und sie selbst von dem Leben zu befreien. Mit sicherer Kunst ist diese großartigste Charakterentwicklung der gesamten mittelalterlichen Dichtung gezeichnet. Sie scheut die Minne, wie Grillparzers Zauberschwestern in der „Libussa" die Berührung mit den Menschen, die verhängnisvolle, scheuen. Aber schon ist der Mann da, durch den ihr Schicksal sich erfüllen will: Siegfried, der edle tapfere unvergleichliche Held — fast ein wenig zu sehr der „vollkommene" Held der Romane. Und ihn wieder verstrickt die Minne in „Schuld": um die Geliebte zu gewinnen, muß er ihrem Bruder Gunther Dienste leisten, die seiner geraden Art nicht ganz entsprechen; und die Lüge wird verhängnisvoll: aus ihr entsteht der unselige Streit der Königinnen. Sie sind meisterhaft kontrastiert: Brünhild, die Königin aus eigenem Recht, die ihren Rang von der Krone ableitet, und Kriemhild, die Prinzessin, die alles dem Wert des Gatten verdankt und verdanken will. — Damit das Unheil sich vollende, ist noch Hagen da, diese wunderbare Mischung aus dem tückischen Verräter und dem treuen Dienstmann, die in andern Epen nebeneinanderstehen; zugleich in seiner Sorge um die Ehre des Königshauses ein kulturhistorisches Zeugnis für die neue Auffassung der Legitimität und der sozialen Schichtung, die sich durchzusetzen begann, während frühere Epochen den Bastard der Könige als rechten Erben behandelt hatten (Schneider hat fein darauf hingewiesen, wie veränderte Anschauungen in diesem Punkt auch die Entwicklung der Wolfdietrichsage beeinflußt haben). So geschieht der verräterische Mord — an sich ein häufiges Motiv der Volksepen, hier aber mit ganz neuer Eindringlichkeit gegeben, indem die liebende Gattin selbst gleichsam die Todeswaffe an die einzig verwundbare Stelle führt — so hat in dem Baldermythus der Bruder den Bruder unwissentlich töten müssen! Die Jagd zeigt in tragischer Ironie den Helden noch einmal im glänzenden Licht einer reckenhaften Fröhlichkeit — dann wirft der grimme Hagen den Speer auf ihn und nach heldenhafter Wehr gegen den Feind und den Tod stirbt Siegfried;

und rings sind die Blumen naß von seinem Blut. Es folgt das ergreifende Lied, das die typische „Klage" der Epen in bewegteste Handlung umzusetzen weiß.

Die weiteren Gesänge gehören ganz der allmählichen Vorbereitung der Rache. Etzel begehrt Siegfrieds Witwe zum Weibe. Ganz in ihre dreizehnjährige Trauer versenkt weigert sie es erst dem Boten, dem edlen Markgrafen Rüdiger. Da fallen aus Giselhers, ihres jüngsten und liebsten Bruders Munde Worte, die gefährlich in ihrem Sinn aufgehen: der mächtige Hunnenkönig könne ihr wohl Ersatz bieten, sie entschädigen... Nach der Messe läßt sie sich erbitten: in der in Schmerz erstorbenen Frau regt sich allmählich die aufs tiefste verletzte Gattin des herrlichsten Helden; die Versuchung der Rache tritt an sie heran. Und nun lädt sie die Brüder an den Hof Etzels. Noch ist der Plan der Ermordung der Frankenfürsten nicht reif. Sie stellt Hagen zur Rede; sie sucht tastend selbst nach der Möglichkeit einer Sühne; noch zu allerletzt taucht der altgermanische Gedanke des Wergeldes auf. Hagen könnte sich durch den Nibelungenhort vom Tode lösen. Aber wie er den Mord durchgesetzt hat, wie er durch harte Rede zum zweitenmal vor der Königin Siegfrieds Blut fließen ließ, so fordert er sie jetzt zu seiner Tötung heraus — und besiegelt damit auch ihr Schicksal.

Hagen ist unzweifelhaft neben Kriemhild die Hauptfigur; Siegfried ist nur, wie etwa Emilia Galotti bei Lessing, die Kraft, die dem eigentlichen Helden die Mordwaffe in die Hand zwingt. Trotzdem muß man sich hüten, die moderne Bewertung dieser Gestalt in das alte Gedicht zu tragen. „Dämonisch" mag man Hagen nennen; nur nicht in dem Sinn, in dem man das Wort jetzt zu brauchen liebt: als spiele Hagen bewußt mit dem Schicksal wie etwa der Bischof in Ibsens „Kronprätendenten". „Eine Verkörperung der Gefolgstreue" ist in vielen anderen Gestalten der mittelalterlichen Epen mit viel mehr Recht als in ihm zu finden, so gleich in Rüdiger von Bechelaren. Denn die Lieblinge des Dichters sind — neben dem idealen Romanhelden Siegfried — die Helden der Lokalsage, die wohl erst im letzten Stadium der Sagenbildung oder vielmehr der dichterischen Formung in den Komplex der Siegfriedsage gelangten: Rüdiger und Volker. Dem Hagen gönnt das alte Gedicht keineswegs so viel Bewunderung wie Friedrich Hebbel und andere Neuere. Das Beiwort „der grimme" ist so wenig ein lobendes oder auch nur — wie die moderne Freude am Diabolischen meinen könnte — ein von bewunderndem Schauer diktiertes Urteil; tadelnd ist es gemeint

wie wenn im „Laurin“ Wolfhart „der wütende“ heißt. Wir kommen hier auf einen wichtigen, aber meist übersehenen Punkt. Auch für das Volksepos gilt das Ideal, das die Minnesänger am deutlichsten aussprechen: das des „hôchgemuete“. Der Held soll freien, heiteren, offenen Gemüts sein wie Siegfried, wie Giselher, wie Rüdiger; die Not des Alltags soll unter ihm liegen. Nun aber läuft für das Epos, genau wie für das klassische Drama, die Stufenfolge der Charaktere der der sozialen Rangstufen parallel. Man muß schon ein Gott sein, um in ewigen Festen an goldenen Tischen zu tafeln; den Niederen aber ist ein ehernes Band um die Stirn geschmiedet. Die freie Fülle der beglückenden „Heiterkeit“ — das Wort ist in jenem ernsten Sinn zu nehmen, in dem wir von der „griechischen Heiterkeit“ sprechen — ist nur dem Fürsten gewährt. Aber selbst diese, soweit auf ihnen die Last der Herrschaft ruht, kommen nicht zum vollen Genuß der geforderten weltüberlegenen Stimmung: Gunther, Etzel erscheinen auch ihrerseits gedrückt und unfrei. Der Fürst ohne Herrschaft, dem am meisten gestattet das Schicksal sein Gemüte hochzutragen: so treten Siegfried, Rüdiger, in ernsterer Haltung auch Dietrich hier auf, den ja die Verbannung belastet. — Aber die dienenden Recken, die als eine sozial niederstehende Klasse empfunden werden, bleiben von jener idealen Gemütsfärbung grundsätzlich geschieden. Hagen erntet einen Teil jener Abneigung gegen die Ministerialen, unter der auch der sonst so anders geartete Typus Keie litt. Er ist doch ein Verräter, wenn auch im Interesse seiner Herren. Wir stehen hier ja nicht in der dichterischen Idealwelt der Tafelrunde, die nur gleichberechtigte Ritten kennt; sondern in einem wohl gefügten realistisch erfaßten Staatswesen, in dem Rangfragen zu den furchtbarsten Folgen führen können, in dem ein genaues höfisches Zeremoniell mit Kirchgang und Vortritt den ganzen Tag regelt und in dem eben Hagen ein wenn auch vornehmer, doch immer dienender Mann bleibt.

Nun aber greift hier wieder die echte Genialität des Dichters ein. Mit einem Gefühl für ästhetische Farbenverteilung, wie man es in den Dichtungen unseres Mittelalters vielleicht vergeblich zum zweitenmal suchen würde, hat er neben diesen düstern, nur durch das Licht der Treue und Tapferkeit erhellten Charakter eine Komplementärfigur gestellt, die mit wunderbarer Kraft Licht ausstrahlt. Der Spielmann Volker von Alzey ist schwerlich eine Erfindung, gewiß eine geistreiche Verwendung des Dichters. Man hat ihn mit Recht als eine Selbstverherrlichung des Sängerstandes

aufgefaßt und unter diesem Gesichtspunkt mit Demodokus bei Homer verglichen; aber er ist doch mehr: er ist ein Stück Glaubensbekenntnis. Den Rittern, die wie Tristan nebenbei auch vollkommene Sänger und Musikanten sind, wird der Spielmann gegenübergestellt, der nebenbei auch ein vollkommener Held ist, würdig, Hagens Freund zu sein. Vorstufen fehlen nicht, wie denn auch die mit vollstem Recht gepriesene stimmungsvolle Nachtwache der beiden Freunde auf Szenen z. B. der Sage von Walther und Hildegunde zurückweist. Aber als Ganzes ist die Erscheinung doch von einer erstaunlichen Neuheit. Sie wird später in den namenhungrigen kleinen Volksepen einfach in die Ritterhaufen eingeschluckt; zunächst aber liegt in Volker wirklich etwas vor wie ein Protest gegen die höfische Hierarchie: er ist eben eigentlich kein Ritter, wohl aber „edel" in der moralischen Bedeutung des Wortes, die auch von den Minnesingern nicht selten gegen die soziale ausgespielt wird. — Die Freundschaft nun, die die beiden ungleichen, aber gleich kampflustigen aristokratischen Gesellen verbindet, steht als Seelengemälde unter den zahlreichen Freundschaftsbildern der mittelalterlichen Dichtung wieder völlig einzig da. Durch die Tiefe, mit der in Hagens amusischer Seele doch wieder ein Bedürfnis nach dem Schönen erfaßt ist, und in Volkers fast frivoler Art der Zug zu dem schweren Ernst des ewig von seiner Pflicht belasteten Soldaten, erhält die Gruppe eine symbolische Bedeutung; man möchte an Bismarck denken, wie er sich von Keudell Beethoven vorspielen läßt.

Eine besondere Feinheit, und wiederum ein Stück Glaubensbekenntnis bildet die Schilderung von Rüdigers Haus. Königinnen werden auch sonst als Hausfrauen verherrlicht, vom Beowulf bis zum Biterolf; aber hier wird uns sozusagen ein bürgerliches Milieu vorgeführt: der Markgraf in mehr behaglichen als glänzenden Verhältnissen, die Tochter als eine verkleinerte Wiedergabe der Prinzessin Kriemhild — wie denn eine leise Abspiegelung des Gedichtanfangs in diesem Eingang des zweiten Teils auch sonst zu beobachten ist. Wenn besonders hervorgehoben wird, die Frauen in Bechelaren hätten sich nicht geschmückt, mag eine wirkliche Spitze gegen allzu höfische Etikette in dem Lob liegen. Die Aussicht auf eine glückliche Zukunft in der Verbindung Giselhers mit der Tochter des Markgrafen wirkt als tragische Ironie ergreifend und beschwert noch die von dem Dichter herausgearbeitete Tragik von Rüdigers Tod.

Auf solche psychologische Vertiefung der Charaktere beschränkt sich aber

die Kunst des Nibelungendichters nicht. Wie viel lebendiger als in andern Gedichten ist die Reise geschildert! Wie günstig hat auf die Darstellung der Hochzeit das (von dem Dichter einmal selbst angerufene) Vorbild der bildenden Kunst gewirkt: er weiß die Szenen zu gliedern und voneinander abzuheben. Das Größte aber erreicht seine Kunst der Schilderung äußerer Vorgänge in den furchtbaren Schlußkämpfen. Die andern geben nur eine Reihe von Einzelkämpfen, die sich nur zu oft schematisch wie ebensoviel Programmpunkte folgen; dieser Dichter gibt wirklich ein Gesamtbild der Schlacht im engen selbst mitkämpfenden Raum. Was bedeuten die Waldbrände, auf die der Verfasser von „Dietrichs Flucht" sich etwas zugute tut, neben dem gewaltigen Saalbrand, der fast mythisch wirkt wie die Götterdämmerung der Völuspa! Und mit welcher musikalischen Virtuosität läßt der Dichter auf den Sturmlärm die Stille und auf die Brandhitze das Wehen des kühlen Morgenwindes folgen!

Freilich nur „die kleinere Nebensonne der Nibelungen" ist die „Kudrun" doch immer noch eine Sonne, die die Menge der mittelalterlichen Epen an Glanz überstrahlt. Aber sie hatte schon in ihrer Zeit an der überlegenen Nebenbuhlerschaft zu leiden, die sie verdunkelte. — Die „Kudrun" gehört wohl in noch höherem Maße als die Nibelungennot einem Dichter, einem Österreicher, der das andere Volksepos bereits als fertiges Werk studieren konnte. Wie er die Strophenform des Vorbildes durch eine Veränderung zu überbieten suchte, die sie noch lyrischer machte, so steigert er den zweiteiligen Aufbau der Nibelungennot zu einem dreiteiligen. Das eigentliche Thema sind die Schicksale der Königstochter und Königsbraut Kudrun, die von dem zurückgewiesenen Werber entführt wird: die gewalttätigen Eltern des Verschmähten suchen sie mit allen Mitteln, auch dem der unwürdigen Mißhandlung, zur Vermählung mit ihrem Sohne zu zwingen, sie aber bleibt treu und wird schließlich aus der Gefangenschaft gerettet und den Ihrigen wiedergegeben. Da dies Motiv alter Heldensage an gewisse Lieblingsmotive des Märchens — die böse Stiefmutter, die Erniedrigung der Prinzessin — schon an sich nahe streift, war es dem Dichter um so leichter, einer Neigung zu lyrischer Märchenhaftigkeit nachzugeben, die sich sowohl in Einzelheiten zeigt wie in einem ganzen Stück der Vorgeschichte. Er hat sich nämlich nicht damit begnügt, seiner heroischen Vorlage getreu die Entführung der Kudrun durch eine Entführung von Kudruns Mutter einzuleiten, die zwar zu wilden Kämpfen führt, doch aber auch zum Glück der Eltern und

ihrer Tochter; sondern er hat auch den Vater von Kudruns Mutter in seiner Kindheit entführen lassen, und zwar von einem Greifen, womit wir in den halb märchenhaften Kreis der Berührungen von Kindern und edlen Tieren, wie in der Wolfdietrichsage, hineinkommen. Diese Steigerung ist nun aber schon in den Längenverhältnissen der Teile mit wirklichem Kunstverständnis durchgeführt. Der zweite Teil, die Entführung der Hilde, gibt Gelegenheit zu einer bezeichnenden Anpassung an die Nibelungendichtung. Fünf Helden des Königs Hetel sind ausgesandt, um Hagens Tochter zu entführen; Wate aber, sonst der Liebling des Dichters, der Mann vom Typus Starkad, der gewaltige und wilde Recke, muß hier zurückstehen hinter dem Sängerhelden Horand. Der tut das Beste für die Entführung: der singt so wunderschön, daß er alle Kreatur bezaubert — was sehr schön geschildert ist — und die Königstochter, die Wates Kraft nicht hätte rauben können, wird durch die sanfte Gewalt des Liedes auf das Schiff gelockt. So wird der Sänger, — der diesmal freilich ein Fürst ist — nicht nur neben, sondern sogar über den starken Kämpen gestellt! ein Moment, das für die durchaus lyrische Art des Dichters ebensosehr wie für die neue, dem höfischen Epos fremde Hochschätzung des Sängertums von Wichtigkeit ist.

Aber das eigentliche Interesse liegt natürlich in dem dritten Teil, der ja allein von Kudrun handelt, wie der zweite von ihren Eltern, Hilde und Hetel, der erste von Hildes Vater Hagen. — Die Psychologie des Dichters zeigt nirgends jene Tiefe, die Wolfram und den Sänger der Nibelungennot inmitten der konventionellen Seelendarstellung des Mittelalters zu vereinzelten Vorläufern Dantes macht; nur hat man vielleicht nicht mit Unrecht der verbannten Kudrun geheime Neigung zu ihrem Entführer nachgesagt — ein Motiv, das dann bei Ernst Hardt zur Angel seines Dramas wurde — so daß in ihrer Haltung ein Konflikt zwischen Treue zum Bräutigam und Liebe zu dem verschmähten Werber läge. Jedenfalls ist dieser mit auffälliger Milde, ja Sympathie von dem Dichter gezeichnet, so daß in dem Leser wenigstens jene Stimmung leicht aufsteigen mag. — Sonst aber begnügt sich die Dichtung mit den üblichen Gegensätzen von wild und mild. Es sind andere Mittel, durch die er die Charaktere dennoch zu erneuern weiß, wenn er sie auch gleichmäßig hält und keine Entwicklung kennt. Man möchte sagen: wie der Nibelungendichter bei der Malerei, ist der der Kudrun bei der Musik in die Schule gegangen. Sein Werk ist neben dem „Tristan“ die glücklichste Versöhnung der beiden großen Formen unserer mittelalterlichen Dichtung:

der epischen und der lyrischen. Mit Recht hat man die Kudrun der Odyssee auch wegen der elegischen Meeresstimmung verglichen und ein „Lied des Heimwehs" hätte Heine diese nennen können wie jene. Die Kudrun ist fast die einzige mittelhochdeutsche Dichtung, die Atmosphäre besitzt. Nur Gedichte des reifen Walther kann man vergleichen — die salzige Frische der Meerluft glaubt man bei den waschenden Prinzessinnen am Strande zu spüren wie man den jugendlich frischen Körper der Maid, die Walther nach dem Bade trifft, mit allen Sinnen wahrzunehmen glaubt.

Dafür ist die Kudrun in der Ausmalung der allgemeinen Zustände sparsamer als die Nibelungennot, deren Freude an Festen und Zeremonien doch nicht selten ans Spielmännische streift. Die Schlachtschilderungen sind gar nicht zu vergleichen; sie machen für die Kudrun einen geistlichen Dichter so wahrscheinlich wie die des Nibelungenliedes einen weltlichen, kampfgewohnten, einen Volker, neben dem der süße Klang vieler Strophen in der Kudrun einem Horand zugeschrieben werden könnte. Die Technik ist ungleich einfacher. Kunstgriffe wie jener rückgreifende Jugendbericht Hagens über Siegfried, der Grillparzer Schulung an Vergil und Homer voraussetzen ließ, begegnen kaum; eher in der Abhängigkeit von dem großen Muster namentlich in den ersten Teilen eine gewisse Unsicherheit. Am Ende ist der Greif, der das Königskind entführt, nur eine realistische und doch märchenhafte Pendantbildung zu den Adlern, die in Kriemhilds Traum den Falken, das Sinnbild des ritterlichen Geliebten, entführen!

Um die Kunst der beiden großen Volksepen einigermaßen voll würdigen zu können, müßte man freilich in die Sagengeschichte eintauchen, und zwar in anderer Richtung, als die so scharfsinnige als erfolgreiche Sagenforschung es tut: nicht so, daß die älteren Sagen zu erschließen Hauptzweck wäre, sondern daß die Weisheit der Dichter in Benutzung und Umbildung hervortreten sollte. Denn über der mit vollstem Recht ausgesprochenen Würdigung der äußeren Technik unserer großen mittelhochdeutschen Dichter hat man die innere vielfach übersehen; und doch ist der Fortschritt von der verworrenen Erzählerart früher Gedichte zu der liebevollen Scheidung des Wichtigen und Unwichtigen gewiß nicht geringer als der von der Einfachheit der Reimpaare zu den Wunderkünsten der mittelhochdeutschen Strophe.

Indem wir uns nämlich von der episch lyrischen Poesie zur reinen Lyrik wenden, wollen wir es gleich aussprechen, was die Seele ihrer Kunst ist — Kunst, wir wiederholen es, im eigentlichen Sinn gebraucht: als „Technik",

als Gesamtbegriff für das Erlernbare in der Dichtung. — Es lag im Wesen der Entwicklung unserer Wissenschaft, daß wie die antike so auch die deutsche Philologie über dem Vers die Strophe vergaß. — Die großen Textforscher unserer mittelhochdeutschen Dichtung, Karl Lachmann und Moriz Haupt, haben die Feinheiten des Einzelverses mit bewundernswertem Scharfsinn zergliedert, aber die Strophe blieb ihnen ein Konglomerat von Einzelversen, und das ist leider bei fast all ihren Nachfolgern geblieben. Aber die Baukunst der Minnesinger hat höheren Ehrgeiz. Es ist ja wie in andern Dingen so auch hier nur eine Übertreibung der guten Tradition und sicheren Schulung im Minnesang, wenn der Meistergesang erst dem das Meisterprädikat zuerkennt, der eine neue Strophenform gefunden hat; und sie wird fortan als sein Eigentum mit seinem Namen zitiert. Aber auch schon ein ritterlicher Minnesänger wie Neidhart führt Buch über seine neuen Strophenformen und prahlt mit ihrer Zahl; und wenn Schüler, Nachahmer, Gegner die „Töne" ihrer Vorbilder parodieren, beweist auch dies ein Liebhaberinteresse an der Form. Nur aber darf man nicht denken, es handle sich im Minnesang bereits, wie im Meistersang, um ein künstlerisches Zusammenbrauen neuer Formen: organische Entwicklung wird gefordert, und oft können wir dem Erfinder eines neuen Tons jene Schöpferfreude anmerken, mit der noch ein Friedrich Schlegel seinem Bruder die Bildung einer neuen Strophenform gemeldet hat.

Wiederum aber ist diese Bedeutung der Strophe keineswegs etwas Äußerliches. Es galt, wie bei der Buchform des Epos, sich in ganz neue Kunstanschauungen hineinzudenken.

Die Strophe, wir sagten es schon, soll ein organisches Gebilde sein. Dazu war ein Übersehen größerer Komplexe nötig, als die Reimpaare, fast stets mit Einzelsätzen identisch, gefordert hatten. Und innerhalb dieses größeren, als einheitlich zu empfindenden Kunstwerks — lange war „Strophe" und „Gedicht" dasselbe — regte sich nun ein verändertes Formgefühl. Die Reimpaare waren ganz auf Symmetrie gestellt; an deren Stelle tritt nun ein rhythmisches Abwägen ungleicher Teile — ein Ersetzen rein quantitativer durch qualitative Verhältnisse, wie es bei Heinrich Heine (nach Bölsches feiner Beobachtung) epochemachend wirkt, und wie es in unsern Tagen wiederum durch die „Charon"-Schule angestrebt wird. — Die Hauptsache jedoch ist dies, daß erst die Strophe eine unbedingte Führung derjenigen Macht übergibt, die die geborene Herrscherin jeder echten Lyrik ist: dem

Rhythmus. Man lese die besten Gedichte Morungens, Walthers, Neidharts, und man wird erkennen, mit welcher Kraft der Rhythmus sich sein Haus erbaut. Ist es doch auch bezeichnend, daß das Bestreben, eine noch genauere Übereinstimmung des gedanklichen Rhythmus mit dem formalen zu bewirken, eine Form zwar nicht schafft, aber neu entstehen läßt, die sich in diesem Sinne den „freien Rhythmen“ der Klopstock und Goethe vergleicht: die der sogenannten Leiche.

Gegen den Reichtum der Formentwicklung, den der Minnesang aus seinen kindlich einfachen Voraussetzungen — paariger Reim und eingemischte Waise — zu ziehen verstanden hat, bleibt alle Virtuosität unserer Rückert und Platen eitel Spielerei. Denn bei den Minnesingern wurde die innere Folgerichtigkeit des Aufbaus noch durch die unentbehrliche Musik kontrolliert; der Dichter selbst fand zur „Weise“ den „Ton“ und konnte so gar nicht an den unakustischen Lesereimen und Buchresponsionen der Schwarzaufweiß-Dichter scheitern. Und mit welcher Sicherheit dieser Weg wenigstens lange verfolgt ward, das geht aus der vielfach zu beobachtenden Annäherung an die höchste Strophenform, die des Sonetts, schon äußerlich hervor. Wobei natürlich noch immer ein großer Spielraum der Kunstfertigkeit bleibt; mancher sonst kleinere Poet überragt hierin den größten der eigentlichen Minnesinger: Reinmar.

Aber die Form, so wichtig sie jeder Kunst ist, bleibt immer Symbol. Der Minnesang wäre so wenig, wie er nach mancher oberflächlichen Wertung wirklich ist, wenn er nichts weiter wäre als eine in Deutschland weder vorher noch auch nachher erreichte Kunst, aus deutschen Worten immer neue Klangfiguren hervorblühen zu lassen. Er ist mehr: er ist der vollkommenste Ausdruck eines in seiner Art völlig neuen Idealismus. Der Formkultus ist das Symbol einer in Deutschland bis dahin unbekannten Schönheitsverehrung; diese selbst aber ist keineswegs auf die Bewunderung der körperlichen Schönheit beschränkt.

Der Minnesang ist, wie das höfische Epos, eine offizielle Einrichtung der aristokratischen Gesellschaft; wogegen das Volksepos wie die Spruchdichtung sozusagen eine Privatunternehmung ist, so paradox das auch zunächst klingen mag und in gewissem Sinne auch ist. Für diese offizielle Geltung haben wir beim Minnesang wie beim Ritterroman einen untrüglichen Beweis in der wichtigen Erscheinung der „Gönner“. Beidemal rühmen die Sänger mächtige Herren als ihre Beschützer, oft auch gerade als Mäzenate

ihrer Dichtung. Diese Gönner wiederum sind nicht vereinzelte Gestalten, wie die kunstfördernden Fürsten des 18. Jahrhunderts, sondern sie vertreten eine ganze geschlossene Oberschicht. Was für die „Sprachgesellschaften" des 17. Jahrhunderts als Ideal vorschwebte, war hier nahezu erreicht: ein Zusammenwirken der sozialen und der geistigen Aristokratie zur Hebung der Sprache, Dichtung und Kultur des Vaterlandes. Wobei sich allerdings für die Anschauungen des Mittelalters ganz von selbst versteht, daß in den Begriff der „geistigen Aristokratie" (soweit wir ihn überhaupt ins Mittelhochdeutsche übersetzen können!) eine gewisse Höhe der gesellschaftlichen Stellung eingeschlossen ist. Der Dichter muß, wie in England, ein „gentleman" sein, und das fängt beim Ritter an. Es ist ein Zeichen des Verfalls der alten Tendenzen, als auch die nicht ritterlichen Spielleute und Fahrenden sich in den Minnesang eindrängen: in der Blütezeit bestand die Scheidung, daß die höheren Stände das höfische Epos und den Minnesang pflegten, die niederen die „Spielmannsdichtung" und die Gnomik.

Über den engen Zusammenhang der beiden höfischen Kunstübungen haben wir ja schon gesprochen. Vor allem ist es die gemeinsame Tendenz, die sie vereint. Wie im Epos der ungezügelten Freude am Abenteuer das Streben nach psychologisch orientierter Vereinfachung, so ist in der Lyrik der Glut, dem Schwung, der heißen Sehnsucht der Vorbereitungszeit eine abgeklärte Harmonie gefolgt, die sich zwar oft noch unruhig genug gebärdet, doch aber in ihren vor allen charakteristischen Vertretern „zur Korrektheit entartet". Denn was den deutschen Minnesang von seinen provenzalischen Vorbildern durchweg scheidet, ist wieder seine bewußt pädagogische Richtung. Der Minnesang ist die Kunst der Erziehung zu feinerem Gefühl und höherer Empfindung — eine Erziehung, die zunächst der Dichter an sich selbst vornimmt, dann aber auch dem Leser, der ihm anteilvoll folgt, mitteilt. Nur freilich darf man sich diese „Erziehung" wieder nicht pedantisch und paragraphenmäßig in der Art moderner Pädagogik vorstellen! Man muß an alle die Zeiten denken, denen man mit mehr oder weniger Berechtigung den Ehrentitel von „Renaissance-Epochen" verliehen hat. Über die Menschen, und gerade über die Edelsten und Begabtesten, kommt eine große Frühlingsstimmung, eine Sehnsucht, die aus Andacht vor der Schönheit und aus menschlich-erotischer Begehrlichkeit gemischt ist. Diese Stimmung suchen sie sich zu erhalten, zu steigern, auszubilden. Das hôchgemüete, die ahnungsvoll beglückten Zustände beim Anblick des Schönen werden Selbstzweck. Ihnen

dient insbesondere auch der andächtige Dienst an der Form, die in Deutschland zum erstenmal als etwas Heiliges empfunden wird — womit bei aller Beziehung auf kirchliche Formen doch wieder ein weltliches, ja heidnisches Element gegeben ist, wie es in keiner „Renaissance" fehlt. Die die Form zu ehren wissen, fühlen sich als eine Gemeinschaft, fast als eine Kirche. Und dadurch wird es auch möglich, daß gewisse Fiktionen, gewisse konventionelle Voraussetzungen von der Gesamtheit der Beteiligten — wenn auch nicht ohne Widerspruch von außen her! — angenommen und durchgeführt werden.

Wir sprechen von jener eigentümlichen Fiktion — nur dieser Ausdruck scheint mir treffend — nach dem wir die ganze Epoche des „Minnedienstes" zu benennen pflegen. Der Dichter gibt an, zu einer bestimmten Dame in demselben Verhältnis zu stehen, wie der Vasall zu seinem Lehnsherrn. Der Dienst, den er zu leisten hat, besteht freilich nur in der dichterischen Verherrlichung der Dame — die dabei nicht einmal durch Andeutungen, geschweige denn durch Namensnennung, kenntlich gemacht werden darf! Diesen Dienst aber hat er mit der unerschütterlichen Treue des Gefolgsmanns zu leisten, und wenn die Herrin ihn durch grausame Mißachtung oder Vernachlässigung mißhandelt, gibt ihm das nicht nur kein Recht, das Verhältnis zu lösen, sondern kaum auch nur sich zu beklagen; woraus denn allmählich eine wollüstig-aszetische Freude an der unbelohnten Treue sich entwickelt. Dabei ist aber doch das Verhältnis eigentlich als ein gegenseitiges gedacht, das auch der Dame Verpflichtungen auferlegt — wie ja auch das aus der Analogie des weltlichen Dienstverhältnisses hervorgeht. Im Anfang wird als „Lohn" recht unverblümt die Erhörung des Liebeswerbens verstanden; später nur so viel Gunst, daß der Ritter durch die Huld der Herrin „am Leben erhalten werde", wie Goethe durch Charlotte von Stein. Durchaus aber wird die Wahl als eine endgültige, unauflösliche angenommen, etwa wie die eines bestimmten einzelnen Schutzheiligen, dem man nicht aufkündigen darf. Gleich hier erhebt sich nun die für das Verständnis und die Beurteilung des Minnesangs grundlegende Frage nach dem Maß seiner inneren Wahrheit oder Unwahrheit.

Was soll dies alles? Zunächst: sollen wir an die Wirklichkeit der Damenwahl glauben? Oder ist schon dies fingiert, und sind die ungenannten Herrinnen des Reinmar oder Morungen nicht mehr Fleisch und Bein als die Lydia und Sylvia so manches Humanisten?

Mir scheint alles dafür zu sprechen, daß in den älteren Zeiten immer und

später noch in der Regel tatsächlich eine bestimmte Dame als Herrin erwählt wurde. Dafür zeugt die Aussage eines Lichtenstein, eines Hadlaub, die den Roman realistisch vortragen; dafür auch jene Unbestimmtheit der Beschreibung, die bei der Huldigung vor der Gattin eines andern gerechtfertigt ist, bei Phantasiegebilden wunderlich wäre. Dafür aber möchte ich vor allem die psychologische Wahrscheinlichkeit anrufen. Der junge Ritter, der sich zum vollkommenen Mann der vornehmen Gesellschaft ausbilden will, sieht in einer vornehmen Dame die natürliche Schutzherrin; dem Verhältnis zu dem selbstgewählten Lehnsherrn gesellt sich ganz natürlich das zu einer solchen „Muse", und oft werden sie auch wirklich ein Paar gewesen sein. Freilich wird die platonische Reinheit, mit der Kleist seine Königin oder Fouqué seine Prinzessin als Göttin feiert, erst allmählich erreicht. Aber anders als in der Provence scheint doch von allem Anfang an die erzieherische Tendenz stärker als die erotische betont zu sein. Eben deshalb wird die Geliebte auch bis auf Walther hin immer als verheiratete Frau vorgestellt, vor deren eifersüchtigen „Hütern" man sich schützen müsse — eine Anlehnung an die mehr orientalischen Verhältnisse der Provence, die sich aber nicht erklären ließe, wenn die Dichter einfach jungen Mädchen den Hof machten. Die spielten ja auch noch gar keine Rolle; erst die Ehe machte das Weib für den Mann sichtbar.

Glauben wir also an die Realität der „Dame" — wie steht es mit dem „Dienst"? Einer unserer besten Kenner, Ehrismann, hat epigrammatisch seine Meinung dahin formuliert: der Dienst sei wahr, die Minne fingiert. Die meisten sind gerade der entgegengesetzten Ansicht. Mir scheint beides untrennbar verbunden.

Man schelte nicht auf unsere Pedanterie und beschuldige uns nicht, in Liebesreden logische und juristische Bedenken zu tragen. Gerade solche Behandlung entspricht dem Ton der folgerichtig dichtenden und lebenden Sänger; und da uns die Gesamtcharakteristik auch hier vor allem wichtig ist, dürfen wir diese Fragen am wenigsten umgehen. Wie wenig sie aber auch pedantisch aufgefaßt werden müssen, zeigt ihre höchste Durchführung. Der Minnedienst in seinem vollen Sinn hat ideale Erfüllung erst gefunden, als die nach ihm benannte Epoche längst zu Ende war. Ein großer Dichter, der aber auch ein strenger Scholastiker ist und weitläufig über das Recht handelt, den Zustand „Liebe" wie eine Person zu behandeln — Dante wählt sich in Beatrice seine Herrin. Sie ist freilich unvermählt, ja als Kind wählt

er sie; aber jenes Ineinanderbilden einer irdischen wirklichen Frau und einer symbolischen Gestalt; jene Verklärung einer florentinischen Jungfrau zu dem Ewig-Weiblichen, das uns hinanzieht, erfährt in Dantes Beatrice die großartigste Verwirklichung. — Dante aber bleibt so lang er lebt im Dienst der Herrin, gerade auch (wie Novalis) der verstorbenen, obwohl er (wie Novalis) als Mensch sich einer andern Frau ergab. Denn der „Dienst" ist ja nichts anderes, als das Beharren in der Verehrung der einmal gewählten Herrin; an ritterlichen und erotischen Aventiuren anderer Art brauchte es Friedrich von Hausen oder König Heinrich wahrlich nicht zu hindern!

Wir haben keinen Grund und kein Recht zu bezweifeln, daß diese „Wahl" zumeist auf dem einfachen und natürlichen Wege jugendlicher Verliebtheit geschah, dann aber allerdings mit einigermaßen doktrinärem Starrsinn festgehalten wurde. Daß eine große „Liebeswelle" über Europa ging, eine Stimmung der Hingabe an sonst verdeckte und verdrängte Empfindungen, das beweist nicht allzulange vor dem Anbruch des Minnesangs der ungeheuere Widerklang einer typischen Liebesgeschichte: der Priester Abälard und das vornehme Fräulein Heloise entbrennen in Liebe (1118—19) und Heloisens Briefe sind das erste Denkmal moderner Liebesempfindung — so sinnbildlich und vorbildlich wie im 17. Jahrhundert die aus ganz ähnlichen Verhältnissen entstandenen „Briefe der portugiesischen Nonne". (Man hat neuerdings mit allzu leichten Argumenten ihre Echtheit verdächtigt; aber schon die Möglichkeit der Erfindung würde genügend beweisen.) Ähnliche Romane finden wir in Deutschland — auch wieder mit geistlichen Liebhabern, die der Feder naturgemäß besser als die Ritter mächtig waren. Aber dennoch suchen wir die innere Wahrheit des Minnesangs, die wir ihm trotz der fast krampfhaft festgehaltenen Grundfiktion zusprachen, nicht in diesem unmeßbaren Quantum Liebe, sondern in einer starken, die ganze Dichtung durchdringenden Sehnsucht nach Schönheit, nach einer höheren Welt. Hier liegt die Poesie des Minnesangs, nicht in dem mit fast kaufmännischer Ökonomie verwandten Formelschatz, nicht in dem spielerischen Nachahmen provenzalischer Erlebnisse, die zuweilen fast lächerlich wirken, wenn der Glanz der kleinen aber reichen südfranzösischen Höfe mit ihrem Haremsapparat von Tugendwächtern, Boten und Sängern auf bescheidenste Verhältnisse eines Ritterhofes übertragen wird. Hier, wir wiederholen es, liegt die Wahrheit und die Poesie des Minnesangs — hier das innere Erlebnis ihrer Dichter.

Fast jede Epoche eigentlicher Kunstdichtung bedarf einer Grundfiktion — wie der Mensch kann die Kunst einer „Lebenslüge" schwer entbehren. Die Voraussetzung des Frauendienstes hat ihre symbolische Wahrheit gerade wie etwa die Neigung moderner Poeten, sich in den Talar der alten Rhapsoden zu hüllen. Wenn Chamisso dichtet:

Ich aber will auf mich raffen,
Mein Saitenspiel in der Hand,
Die Weiten der Erde durchschweifen
Und singen von Land zu Land —

wenn Uhland gebietet:

Singe wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald —

so wissen wir wohl, welch mißtönenden Männerchor es ergeben müßte, wenn plötzlich all unsere Lyriker wirklich zu „singen" anheben wollten; so bezweifeln wir nicht, daß der verehrungswürdige Dichter des „Peter Schlemihl" nicht auch nur von seinem Botanischen Garten bis zu dem Dörfchen Schöneberg mit der Harfe in der Hand hätte wandern können, ohne von der Polizei belästigt zu werden. Deshalb empfinden wir aber doch die Stärke und Tragkraft des Symbols: nicht „Literaten" wollen diese Dichter sein, sondern Verkündiger lebendiger Poesie für das Volk! Genau ebenso haben witzige Kritiker auch dem Reinmar nachgerechnet, wie alt die Dame sein müsse, der er „von Kindesbeinen an" treu zu dienen behauptet; oder realistische Zeitgenossen haben sich über das arme „Minnerlein" lustig gemacht, das von Morgen bis Abend nur an die Liebste denkt und froh sein muß, wenn es schließlich durch ein gnädiges Lächeln belohnt wird. Wir haben dennoch in dieser Minnepoesie einen gewaltigen Fortschritt in bezug auf die innere Form anzuerkennen, der dem viel augenfälligeren (und freilich auch noch größeren) der äußeren Form durchaus vergleichbar ist. Zum erstenmal wird von dem Dichter eine innere Aneignung des Stoffes ausdrücklich gefordert. Der Dichter ist nicht mehr der Mann, der einen überlieferten Stoff mit innerem Anteil, gewiß, aber doch im wesentlichen unverändert weitergibt, wie das selbst von dem geistlichen Lyriker bislang vorausgesetzt wurde; sondern zum erstenmal ist er der eigentliche Schöpfer des Gedichts: der Mann, in dem bestimmte Gefühle leben, die ihn von allen anderen unterscheiden! Deshalb denn auch zum erstenmal Dichterbewußtsein: ich weiß,

sagt einer, daß ich auf der Welt bin, um zu dichten! Oder: ich habe Unzählige erlöst, indem ich aussprach (ergänzen wir), was sie nur dumpf empfanden. Und wer will die Macht persönlichsten Erlebnisses leugnen, wenn Morungen die süße Stunde, die Zeit, den Tag selig preist, an dem das beglückende Wort aus ihrem Munde schlüpfte; wenn Walther in den Ausruf ausbricht: „Du Wunderwerk von einem Weibe!" ja noch wenn Trostberg in zärtlicher Verliebtheit singt: „Rosenrot ist das Lächeln der viel lieben Herrin mein"!? Natürlich wird nur bei den stärksten Temperamenten dieser innerste Anteil vollkommen sichtbar, und dies um so mehr, als die gesellschaftliche Sitte dem Ungestüm enge Grenzen zog: ein so leidenschaftliches Impromptu wie das Hartwigs von Rute, der sich kaum enthält, sich in wildem erotischem Verlangen auf die Geliebte zu stürzen, ist uns vielleicht nur durch Zufall einmal erhalten geblieben.

Diese innere Wahrheit, diese persönliche Bedingtheit der Dichtung mindestens in den Anfängen und der Blütezeit ist nun aber so stark, daß sie auch Gefahren mit sich bringt. Das höfische Epos erzieht zur Tat; es warnt vor dem „Verliegen", es straft den Wankelmütigen. Dem Minnesang fehlt die Richtung auf die Tat völlig. Oft hat man das, und mit Recht, als eine charakteristische Verschiedenheit von dem maßgebenden provenzalischen Muster hingestellt. Man denke an Bertran de Born, wie Dante und Uhland ihn schildern; den Helden und Sänger, dem Kampf und Unruhe Leben ist und die Poesie eine Dienerin dieses Lebens. Oder an die heftige Art, wie in Streitgedichten poetische Turniere ausgefochten werden. Der deutsche Minnedichter dagegen ist mit sich beschäftigt. Seine Wiedergeburt liegt ihm am Herzen — jener Gedanke, der nach Burdachs schönen Nachweisen allen „Renaissancen" zugrunde lag: ein neues Leben soll die Minne schaffen, eine neue, hochgemute Seele geben; die Erlösung durch die Herrin wirkt fast mit der physisch-psychischen Unmittelbarkeit des pietistischen „Durchbruchs der Gnade". Aber diese Sorge läßt für weltliche Interessen keinen Raum. Neben der Minnedichtung regt sich allmählich eine höhere Wiederbelebung der alten Spielmannsdichtung auch in der Form von Bitt- und Scheltstrophen; aber sie bleibt dem Minnesang nur in Personalunion verbunden. Dieser selbst hat es schlechterdings nur mit dem einen Thema zu tun: mit der Minne, genauer noch: mit der Wirkung der Minne auf die Seele. Nur eine Ausnahme gestattet dieser Puritanismus der Stoffwahl. Die geistliche Dichtung stand zu nahe, um ausgeschlossen werden zu können.

Zu nahe, weil auch sie eine Dichtung der vornehmen Kreise sein durfte; zu nahe, weil ja die Geistlichen selbst zu den ersten Trägern des modernen Liebesromans gehörten — wir erinnern an Abälard oder die Liebesgeständnisse aus geistlichen Kreisen, die uns eine Tegernseer Handschrift aufbewahrt hat! — zu nahe, was das wichtigste ist, weil dem mittelalterlichen Menschen, ja dem Menschen aller Perioden bis nahe zur Gegenwart hin, in allen Augenblicken starker und inniger Seelenbewegung die religiöse Ausdrucksweise so selbstverständlich sich aufdrängt, daß die stärksten Berührungen zwischen weltlicher und geistlicher Lyrik niemals zu vermeiden sind. — Dies also hat zur Folge zunächst eine vielfältige Anlehnung an den ja längst reich entwickelten Formel- und Anschauungsschatz der geistlichen Lyrik, wobei wiederum eine besondere Macht der Mariendichtung sich von selbst versteht. Oft geht die Benutzung dieser Ausdrucksformen, die Nachbildung der Verehrung Unserer Lieben Frau in der Anbetung der irdischen Dame bis an die Grenze dessen, was blasphemisch heißen könnte, wenn es nicht eben auch mit einer wahren Religiosität empfunden ist. Vor allem aber ist auch das ganze Verfahren, wie ein sozusagen offizieller Vorrat von Bildern und Worten gemeinsam ausgebildet und gemeinsam verwaltet wird, viel mehr von dem Vorbild der geistlichen Rede als dem der alten einheimischen Technik abhängig. Im 8. Jahrhundert erklärt ein Konzil (wie ich einem Werke über mittelalterliche Symbolik entnehme): „die Form der Bilder haben nicht die Maler zu erfinden, sondern die Kirche hat sie zu bestimmen und zu überliefern"; das gilt wie für die gemalten so für die gedichteten Andachtsbilder und begrenzt die Originalität der Bilder auch noch bei fortgeschrittenen Minnesingern.

Ferner aber hat diese Nachbarschaft geistlicher und weltlicher Lyrik die Wirkung, daß einzig die geistliche Poesie in den Bezirk der „eigentlichen" Minnedichtung aufgenommen wird. Gewiß immer mit Einschränkungen. Ebenso wie in der Minnedichtung ein zu individuelles Ausmalen von Eigenschaften der Geliebten, etwa eine Bezeichnung der Haarfarbe oder eine Andeutung der großen oder kleinen Figur, als stillos und noch mehr als Verstoß gegen die gesellschaftliche Pflicht der Verklärung zum allgemeinen Typus des vollkommenen Weibes gelten muß (alles dies, so lange die strengen Regeln der Blütezeit in Macht bleiben!) — ebenso würde die Anrufung eines einzelnen Heiligen, die im Epos begegnet, oder die Erwähnung einzelner Heiligtümer dem Charakter der „Idealität" zuwiderlaufen. Nur

Gebete zu Gott, Christus, der Jungfrau; nur allgemein gehaltene Nachbildung von kirchlichen Andachtsformen; nur Berührung der breitesten Seiten der Religiosität wird von Minnesingern gleichzeitig mit der Minnedichtung zugelassen, wird von den Sammlern weltlichen Liebesgedichten ohne Trennung beigereiht. — Aber dies Maß von „geistlichem Minnesang" genügt doch schon, um der Tatenlust eine Bewegungsmöglichkeit zu schaffen, die die Liebesdichtung ihr versagt. Es kann in der Form des Kreuzliedes eine agitatorische Dichtung zu schöner Blüte gelangen, die für die politische Tendenzpoesie eines Walther zu einer ebenso unentbehrlichen Voraussetzung wird, wie die Dichtung der Freiheitskriege für die Revolutionslyrik vor 1848; es kann in der Gestalt des Marienleichs eine ergreifende Predigtpoesie sich entwickeln, die für die Glut der ezzonischen Periode freilich einen vollen Ersatz nicht zu bieten vermag; es kann endlich in der Form der frommen Weltklage das innere germanische Bedürfnis nach einer Klärung der Gegensätze von Ideal und Wirklichkeit auch zur Aufstellung von Lebensnormen führen, die sich bei der großen Auseinandersetzung über das Recht der weltlichen Ideale später in der ergreifenden Sage von Tannhäuser verdichten können.

Aber dem Minnesang als solchem bleibt doch jener Charakter der Isolierung, der Weltfremdheit mitten in einer so sozialen als realistischen Zeit! Von dem fast ängstlichen Hinstellen unbeweglicher, unberührbarer weiblicher Andachtsfiguren hat erst Walthers Energie die Minnepoesie ganz befreit; den falschen Idealismus einer Scheu vor jedem individuellen Zuge, vor jeder großen Deutlichkeit hat sie erst mit der brutalen Reaktion unter Neidharts Führung aufgegeben und sich dann selbst durch diesen Bruch der Tradition zerstört. Die Frau im Minnesang erinnert an die Traumschönheit der Frauen in Theodor Storms Novellen: die Schönheit des Mundes, der Reiz der Gestalt, die stille Geste müssen fast immer der Andeutung genügen und lassen unser Anschauungsbedürfnis unbefriedigt, wie eine zu schlichte Theaterausstattung. Das Weib ist vor allem Symbol; Symbol der reinigenden Schönheit, Symbol der Kraft Gottes, Schönes zu schaffen, die deshalb auch gern an ihr verherrlicht wird. Und der Dichter will nichts sein als eben ein Ritter, der sich durch treue Minne emporbildet...

Mag mit diesen Ausführungen, deren Ausdehnung uns gerade durch die weite Verbreitung irriger Anschauungen und unberechtigter Urteile unvermeidlich schien, die psychologische Grundlage des Minnesangs einigermaßen

verdeutlicht sein, so ist nun noch die Frage nach seiner geschichtlichen Entstehung kurz zu beantworten.

Es klingt verwickelt, wenn wir sagen: die Minnedichtung entstand aus der Berührung der höfischen Epik (und schon ihrer Vorformen) mit drei verschiedenen Formen der Lyrik. Und doch wird es wohl so sein; und wenn auch das Problem keineswegs einfach ist, scheint doch die Lösung nicht ganz so schwierig, wie man zuerst annehmen möchte.

Vorhanden war in Deutschland eine doppelte Volkslyrik. Zunächst gab es, wie in der ganzen Welt, die Überlieferung gewisser einfachster lyrischer Ansprachen, die in leiser Variation immer wieder der Liebeswerbung wie dem Spott und der Herausforderung dienen: kurze Vierzeiler, die der verliebte Knappe vor dem Fenster seiner Dame nicht viel kunstvoller und nicht viel undeutlicher gesungen haben wird als der Bauernknecht. Sie erhielten sich durch stete Übung und mündliche Wiedergabe; aber „literarisch" waren und wurden sie nicht, so wenig wie die Schnadahüpfel unserer bajuvarischen und alemannischen Bauern. — Neben dieser nationalen Volkslyrik aber lebte eine internationale: die der Vaganten, der fahrenden Kleriker, in deren Ton natürlich auch mancher gutbepfründete Geistliche einstimmte. In der lateinischen Weltsprache und geschult an den Formen der lateinischen Andachts- und Bekenntnispoesie besaßen diese begabten und von der Rücksicht auf die „gute Gesellschaft" völlig befreiten Poeten ein ungleich weiteres Repertoire als die Dichter in den Nationalaussprachen: die gesamte Stoffülle der antiken Dichtung steht ihrer Nachahmerschaft frei. So wird hier zuerst eine gewisse Vollständigkeit der Lyrik erreicht: fromme und sehr unfromme Lieder, allgemeine und sehr persönliche Gegenstände; Annäherung an epische und auch an dramatische Form. Nur das Kriegslied tritt zurück — nicht aber das politische überhaupt. Bevorzugt werden diejenigen Gattungen, die in der deutschen (und überhaupt in der germanischen Dichtung) so auffällig vernachlässigt scheinen: die dithyrambische Poesie des Übermuts, des Genusses, und zwar sowohl des bacchischen als des aphroditischen. Wirkliche Künstler stehen auf, wie jener Unbekannte, der sich als der „Erzpoet" breit neben seinen Erzbischof, den großen Kanzler Christian von Dassel, Friedrich Barbarossas treuesten Gefolgsmann, stellt und mit seinem unvergleichlichen Trinkergelöbnis in die Weltliteratur einzieht: Mihi est propositum — das Bekenntnis des lebenslangen Dienstes bei der selbstgewählten Herrin „Flasche". Ein Element der Parodie wohnt wie diesem ihrem berühmtesten Gedicht so

vielen bei: dies Schwanken zwischen Ernst und Scherz, diese offene oder heimliche Selbstironie bringt einen völlig neuen, recht eigentlich „modernen" Klang in die virtuose Poesie der ersten Berufsliteraten der christlichen Welt. — Aber sie interessieren sich auch für die Dichtung der Nationalsprachen. Die Mischung lateinischer und deutscher oder französischer Rede wurde wieder eine beliebte Kunstübung, mit einem andern Ton freilich als in der Zeit der deutsch-lateinischen Hofpoesie aus der Epoche der Heinriche. Deutsche Verschen wurden aufgezeichnet und mit lateinischen Dichtungen in jener kostbaren Sammlung vereinigt, die wir nach ihrem Fundort, dem bayerischen Kloster Benediktbeuern, „Carmina Burana" nennen. Sie stammt aus dem 13. bis 14. Jahrhundert, geht aber auf viel ältere Überlieferung zurück. Schon die Tatsache der Sammlung ist wichtig: so kleine, isolierte Strophen wie hier, sind vor der Zeit wissenschaftlicher Sammlertätigkeit schlechterdings nirgends und niemals in eine Sammlung eingetragen worden! Wenn da nun aber Einzelverse tanzender Mädchen, zusammenhanglose Einzelstrophen bekannter Minnedichter neben vollständigen lyrischen oder dramatischen Dichtungen stehen, wenn insbesondere ein paarmal die gleiche Strophenform durch deutsche und lateinische Verse vertreten ist, so kann man nicht wohl eine andere Ursache annehmen als die des Interesses an der Form als solcher — wiederum ein völlig neues Moment!

Es ist anzunehmen, daß diese Virtuosen und Liebhaber der Form, deren Sammeltätigkeit uns freilich erst aus später Zeit bezeugt ist, schöpferisch schon sehr früh eingegriffen haben. Die deutschen Kleriker waren es vermutlich, die als die ersten die neue ästhetische Aufgabe erkannten, die deutsche Strophe frei und beweglich zu machen. Sie haben die ersten, noch kindlich einfachen Erweiterungen des Vierzeilers durch die „Waise" versucht; sie sind gewiß auch die Lehrer des ersten einflußreichen Minnesingers, des Geistlichen, Heinrich von Veldeke, gewesen.

Aber wenn mit den Vaganten eine literarische Lyrik entstand, d. h. eine solche, die auf schriftliche Überlieferung, auf Loslösung vom Augenblick des Entstehens eingerichtet war, so fehlt doch auch ihr noch das wichtigste: zeitlos und raumlos flog sie umher; den seelischen Bedürfnissen des Moments konnte sie nicht genügen. Als in Deutschland wie in den südlichen Ländern der neue „Rittergeist" sich regte und mächtig nach Ausdruck begehrte, konnte diese vielseitige, aber unritterliche und vielfach ritterfeindliche Dichtung das Gefäß nicht werden, das der deutsche Aristokrat brauchte. Gegeben war als

Muster und Vorbild eine dritte Lyrik: die der Provence, des Landes, in dem der neue europäische Geist zuerst mündig geworden war. Die Dichtung der Troubadours war bei ganz andern sozialen Voraussetzungen doch vielfältig aus den gleichen Bedingungen hervorgegangen. Sie besaß die bewegliche Strophe, die für den Ausdruck individueller Empfindung, für das Eigentumsgefühl an dem eigenen Erlebnis eine Notwendigkeit und zugleich für die junge Formfreude eine unentbehrliche Übung geworden war; sie besaß jene Mischung persönlich-biographischen und allgemein-idealistischen Gehalts, die den Deutschen gestattete, sowohl von der freieren Art der Vaganten als von der gebundeneren der Volkslyrik zu lernen und doch Schüler der Provenzalen zu bleiben; sie besaß die technischen Hilfsmittel, die man suchte: den Formelschatz mit zur Hand liegenden Metaphern, das Prinzip, die ganze äußere Schönheit der Strophe vom Reim abhängig zu machen — ein Prinzip übrigens, das die deutschen Dichter mit großer Freiheit und bewundernswertem Takt der deutschen Spracheigenheit anpaßten — Anfänge der Sonderung der lyrischen Gattungen. So konnte die Poesie der Troubadours die wichtigste Erzieherin des deutschen Minnesangs werden, von einigen auch geographisch besonders nahestehenden Dichtern wie Rudolf von Neuenburg unfrei übersetzt, von zahlreichen andern mit Selbständigkeit benutzt. Und sie allein konnte den geistigen Ansprüchen der neuen Generation genügen: sie allein bot ein „Gefäß", in das die deutschen Dichter den neuen Inhalt bergen konnten: die Erziehung zur Wiedergeburt durch die Minne. Denn diese Auffassung war bei den naiven Troubadours zwar nicht so klar ausgesprochen, aber doch auch schon angedeutet.

Und doch war noch ein letzter Widerstand zu überwinden. Dietmar von Aist in Österreich oder Heinrich von Veldeke in den Niederlanden oder Friedrich von Hausen im Rheinland mochten beim Anhören übersetzter oder auch in der Originalsprache vorgetragener Dichtungen der Franzosen die Verwandtschaft fühlen und jeder in seiner Weise den Versuch machen, die einheimische volkstümliche Lyrik zu der formalen Höhe und inhaltlichen Bedeutung dieser fremden Poesie emporzubilden, aber wie kamen solche persönlichen Dichtungen zur Aufzeichnung? Wie kam es zu einer festen Tradition, wie sie in der „Schulbildung" Veldekes oder Reinmars vorliegt? — Hier greift der letzte Faktor ein: das Epos. „So redete eine Frau", heißt es bei Dietmar; „so sprach eine Frau", bei Veldeke. „Rollenlieder", erfundene Monologe werden Persönlichkeiten in den Mund gelegt, die dem höfischen Epos angehören könn-

ten. „Ich soll ihr Aeneas heißen, aber sie will niemals meine Dido werden!", klagt Hausen; „ich bin bezaubert wie Tristan, und habe doch keinen Liebestrank getrunken", ruft Veldeke. Es tritt ein, was man in literarischen Entstehungszeiten oft beobachten kann, was z. B. in der Wertherzeit häufig war: eine Anpassung der Lebenden an die epischen Gestalten. Der Roman will Wahrheit werden. Deshalb bemächtigt er sich der Leser. Im Gebiete der Nibelungendichtung und in der Zeit ihrer Anfänge werden Lieder eines Landedelmanns, von Kürenberg, gesammelt, die aussehen, als wären sie aus einem zeitgenössischen Roman von der Art des „Mauricius von Crâûn" herausgeschnitten, und die sich auch in der Ausdrucksweise mit gewissen Volksepen merkwürdig nahe berühren. Die Gedichte anderer Sänger werden vielleicht erst von den Sammlern so geordnet, daß sie einen kleinen Roman bilden: Verlieben, Hoffnung, Enttäuschung, neue Hoffnung ... Der Dichter stilisiert sein Fühlen und sein Erleben in den Ton der Epen von Tristan oder von Aeneas hinein; der Hörer nimmt diese lyrischen Memoiren — die schließlich in Ulrich von Lichtensteins Frauendienst ihre endgültige Form finden! — mit jenem Anteil auf, den er Romanfiguren zuzuwenden gewöhnt ist, den er aber einem beliebigen dichtenden Ritter kaum gönnen würde. — Und so bleiben fortdauernd enge Beziehungen. Die Lyrik lernt von den Minnelehren des Epos; der Minnende prüft sich fast pedantisch auf die Symptome der Liebeskrankheit, die Tristan durchmacht; der Hörer verlangt statt des einzelnen Gedichts eine romanartige Reihe zu vernehmen und sein Interesse an den Schicksalen des Liebenden bereitet die merkwürdige Erscheinung der Dichterheldensage vor: der phantastischen Berichte über Morungen und Neifen, über Neidhart und Tannhäuser, über die Meister der Singschule und den Wartburgkrieg ...

Nur diese Gemeinsamkeit der Unterlagen erklärt auch die fast gleichzeitige Entstehung des Minnesangs in getrennten Provinzen und seine rasche Verbreitung bis an die Grenzen des Sprach- und Kulturgebiets. Dabei bleiben natürlich Verschiedenheiten der Mischung. Nur in Österreich ist die volkstümliche Liebeslyrik noch deutlich herauszuhören; im Rheingebiet ist die Abhängigkeit von der Provence am stärksten; in Thüringen ist sie zwar bei dem bedeutendsten Meister, Morungen, nicht gering, aber dennoch hat eigentlich nur hier eine ganz selbständige deutsche Schule sich behauptet. Zu voller Durchdringung aber gelangen die verschiedenartigen Elemente nur bei den größten Meistern, bei Walther vor allem; und es ist gewiß kein Zufall, daß

gerade er ganz Deutschland durchwandert hat und bei allen Richtungen und landschaftlichen Gruppen lernen konnte — der Österreicher, der in Thüringen Hofdichter wurde!

Von Anfang an gehen im Minnesang zwei Richtungen nebeneinander her: eine orthodoxe, die von nichts als Minne wissen will, immerfort nach dem Vorbild der Provence schielt und sich unduldsam auf die aristokratische Gesellschaft beschränkt; und eine mehr volkstümliche, die auf eine Nationalisierung der Minnedichtung ausgeht und deshalb volkstümliche Elemente in Ausdruck und Anschauungen aufnimmt. Die Scheidung selbst ist auch bei den Troubadours vorhanden, und so auch einige ihrer charakteristischen Kennzeichen: die Strenghöfischen lehnen die volkstümliche Winterklage vornehm ab, weil für sie nichts in der Welt sein soll als der Herr und die Dame. „Was liegt daran, wenn die grünen Bäume farblos werden? Von der Art gibt's viel in der Welt!" Man glaubt Heine zu hören: „Mein Fräulein, sein Sie munter, Das ist ein altes Stück: Hier vorne geht sie unter Und kehrt von hinten zurück..." Aber die Unterscheidung ist doch bei den Deutschen noch doktrinärer durchgeführt: die Minneorthodoxie will dem dienenden Sänger jede Ungeduld verbieten, wenn der Lohn ausbleibt; sie opfert dem gewollten Gegensatz gegen die einfache natürliche Ausdrucksweise zuweilen die Empfindung selbst. — Diese Schule wird durch den tapferen Soldaten Friedrich von Hausen eingeleitet und gipfelt in Reinmar dem Alten; die andere setzt gleich mit Veldeke ein und hat ihren Höhepunkt in Walther von der Vogelweide. — Aber diese Scheidung läßt natürlich vielerlei Abstufungen zu; und vor allem ist nicht zu vergessen, daß wirklich lebendige Dichter, Individualitäten von echter Eigenart diese Poesie tragen und nicht bloß abstrakte „Schulen" oder „Gruppen"! — Wir müssen uns wieder auf die Nennung der wichtigsten Persönlichkeiten beschränken; denn der günstige Umstand, daß eifrige Sammler auch eine große Zahl von Durchschnittspoeten auf uns gebracht haben, darf der Bedeutung der wahrhaften Dichter keinen Eintrag tun.

In Österreich erlangte die allgemeine Entwicklung zum Minnesang zuerst die Reife. In Wien ein mächtiger Hof von altem Ansehen und bei aller Neigung zur Pracht doch nie ganz volkstümlicher Art entfremdet; ein Ritterstand, der noch der obern wie der untern sozialen Schicht freier offen stand als etwa in den rheinischen Bezirken; im Bauernstand selbst mehr künstlerische Begabung als in den meisten andern Provinzen, alte klerikale Bil-

dung und nie unterbrochenes episches Interesse — so ward das Donauland zur deutschen Provence!

In den ältesten Minneliedern können wir die Entstehung der vorgeschriebenen Fiktion — vom „Dienst", wie er den meist dem Ministerialenstand angehörigen Sängern einen besonders bequemen Rahmen bot! — und der offiziellen Terminologie (von der Heimlichkeit und ihrer Gefährdung durch die „Merker" usw.) fast Schritt für Schritt verfolgen. Die Sänger sind noch volkstümlich genug, um derb und deutlich den Liebesgenuß als Ziel anzugeben; sie sprechen auch noch von der Jungfräulichkeit der Geliebten, die also noch als unverheiratet zu denken ist. Aber wenn solche „Eierschalen" sich in den Gedichten des Schwaben Meinloh wie des Österreichers Dietmar finden, ist in formeller Hinsicht die größte Ursprünglichkeit nur eben in Österreich zu bemerken. Jene vielumstrittenen Liedchen, die die große Heidelberger Liedersammlung einem Herrn von Kürenberg zuschreibt — dessen Geschlechtsname in zahlreichen Trägern in der Nähe von Salzburg, von Linz und anderweit nachzuweisen ist — hat man wohl sicher noch dem zwölften Jahrhundert zuzuweisen. Bis auf zwei sind sie in derselben Strophenform abgefaßt wie das gleichfalls österreichische Nibelungenlied; in der Ausdrucksweise stehen sie zum Teil Volksepen wie Ortnit und besonders Alphart näher als den übrigen Minneliedern; in der Haltung sind sie so stark episch, daß man sie für die lyrischen Partien eines frühen höfischen Romans halten könnte. Jene Scheu vor dem Anschaulichen, die der eigentliche Minnesang erst mit und durch Walther überwindet, liegt ihnen noch völlig fern: sie zeigen das liebende Mädchen, wie sie im bloßen Untergewand am Fenster steht — Schwinds reizendes Bildchen vorausnehmend —, oder die Dame, die auf der Zinne in der Abenddämmerung stehend einen Ritter unten in dem gedrängt vollen Burghof singen hört. Der Ritter wehrt sich noch gegen das Dienstverhältnis, das ihm aufgezwungen werden soll, aber der Gedanke ist doch schon da, wenn er auch noch mit der volkstümlicheren und zugleich ritterlicheren Vorstellung zu ringen hat, die den Liebenden eher als den kühnen Jagdfalken erblickt, denn als demütigen Toggenburger.

Bei Dietmar von Aist, der ob der Enns (1140—1170) zu belegen ist, haben wir den unmittelbaren Übergang zur höfischen Liebeslyrik. Er scheint sich an den Kürenbergliedern selbst geschult zu haben und ahmt seine epischen Situationen nach, bildet aber auch die Frauenstrophen mit stärkerer Betonung des Weiblichen in rein lyrische um. Auch scheint bei ihm insofern

noch immer eine nahe Beziehung zum Versroman vorhanden, als er seine Lieder so ordnet, daß eine kleine Liebesgeschichte in Versen entsteht, in die er dann auch ältere Gedichte vielleicht selbst aufgenommen hat: eine lyrische Ballade von der Frau, in der beim Anblick eines Falken ihre Sehnsucht nach dem Geliebten erwacht; ein Tagelied, das früheste Beispiel jener lyrisch-dramatischen Gattung, in der der Minnesang für die puritanische Haltung seiner Lyrik einige Entschädigung finden sollte.

Außerhalb Österreichs begegnet gleich diese „reine Lyrik". Hier sind es vornehmere Namen, die uns zuerst entgegentreten. Nahe dem österreichischen Gebiet zwei hochadlige Sänger, Vater und Sohn: der Burggraf von Regensburg (Heinrich v. Stevening 1161—1176) und der Burggraf von Rietenburg (1176—1181). Der ältere hat ganz einfache Strophen, in deren erster immerhin das lyrische Bedürfnis nach hellem Abheben des Abgesangs (der zweiten Strophenhälfte) von dem Aufgesang schon wirksam ist. Der jüngere sucht für seine Strophenbildung schon fremde Muster und ahmt den Minnesinger und späteren Ketzerverfolger Folquet von Marseille (1180 bis 1195) nach, dessen Ruhm sich also rasch verbreitet haben muß. Die Einführung von Frauenstrophen neben den Männerstrophen dient bei beiden noch dem Bedürfnis nach einer gewissen epischen Objektivierung. — In Schwaben macht Meinloh von Sevelingen (Söflingen bei Ulm, wohl um 1190), wie Burdach es hübsch ausdrückt, „den ersten Schritt von der alten volkstümlichen Erotik der ritterlichen Kreise zu der neuen, modischen, die durch romanische Sitte und romanische literarische Muster bestimmt ist, und er macht ihn mit der schüchternen Unbeholfenheit des Neulings, aber auch mit der rührenden Hingabe seines ganzen Selbst, die uns in diesen stammelnden Versen an das Herz greift." Er hat viel mit sich zu tun, ist der erste, der von der versteckten „Rollendichtung" folgerichtig zur Ich-Lyrik übergeht und ist stolz auf die innere Bewegung seines Herzens. Seine strophische Kunst aber geht über Regensburgs Art, den Abgesang zu behandeln, noch nicht hinaus und sein lyrischer Atem reicht nicht über eine Strophe. Endlich aber werden Minnestrophen auch Kaiser Heinrich (Heinrich VI., geb. 1165) zugeschrieben, bei denen nur stutzig macht, daß dieser glänzende Name gar keinen dichterischen Nachruhm geerntet haben soll. Um so mehr, als seine Gedichte ihn verdienen, die ersten von echt lyrischer Einheitlichkeit des Rhythmus und von einer stolzen Vereinigung persönlichen Selbstgefühls mit liebender Hingabe, volkstümlicher Offenheit mit modischer Ausdrucksweise er-

füllt; nur zwei Frauenstrophen mit epischem Einschlag, in der tagelied-ähnlichen Situation des Abschieds von dem auf Abenteuer reitenden Mann gedacht, sind ganz altertümlich, bis auf die neue Kunst des Inreims d. h. der Verbindung vor dem Reimvers stehender „Waisen" durch einen neuen Reim. (Schema: —a—b, —a—b.)

Die Aufgabe Veldekes war es nun auch hier „das erste Reis zu impfen", indem er die epischen Reste beseitigte und entschlossen zu einer ganz persönlichen Liebeslyrik überging, die augenscheinlich auch viel singbarer war als die der Rezitation noch nahestehenden halbepischen Strophen unserer ersten Troubadours. Gerade weil er Epiker war, konnte er die Scheidung vornehmen, die er wahrscheinlich ganz bewußt bewirkt hat; denn er bleibt in dem Reimgebrauch seiner Lieder dialektisch, während er doch für das Epos gerade den dialektfreien „reinen" Reim durchgeführt hatte. Auch in der Lyrik scheint er vor allem durch etwas Äußerliches gewirkt zu haben: indem er die beiden Hälften eines von der Cäsur gespaltenen regelmäßigen Verses selbständig machte, schuf er einen rein lyrischen, beweglichen Singvers, auf den dann Morungen seine Weisen aufbauen kann. Andererseits zeigen sich doch auch bei ihm schon Vorboten der Buchlyrik in gelegentlicher Reimhäufung. Doch blieb die volkstümlichere Richtung des Minnesangs, die vorzugsweise an Veldeke anknüpft, wenigstens im Aufgesang einfacher, den die höfische Schule überkünstelt. Eine rechte mittelhochdeutsche Strophe ist gebaut wie der Dogenpalast in Venedig: der tragende Teil festgeschlossen und übersichtlich, der obere durchbrochen und reich an Zierat.

Inhaltlich ist der Lyriker Veldeke ganz der Epiker: lehrhaft (wie in seiner Warnung vor dem „Hüten" der Frauen), schalkhaft, immer ein wenig mit der Gebärde des „Meisters", der Jüngeren seine Kunst vormacht. Doch hilft ein lebhaftes gesundes Naturgefühl und das Einschlüpfen autobiographischer Elemente (sein graues Haar) zur Belebung der sonst ziemlich trockenen Poesie.

Neben den clericus tritt gleich der miles: Herr Friedrich von Hausen (1171—1190 belegt). Von keinem Sänger nichtgeistlichen Standes haben wir soviel Zeugnisse wie von diesem treuen Gefolgsmann der staufischen Kaiser, der in der Schlacht bei Philomelium den Heldentod fand — ein Ereignis, das solchen Eindruck hervorrief, daß angeblich die Schlacht abgebrochen ward und „das Kriegsgeschrei sich in Klagegeheul wandelte". Aber der Geschichtsschreiber, der das berichtet, meldet nichts von Hausens Dichtergabe,

und die Dichterheldensage hat wohl Morungen, aber nicht Hausen in fremdländische Kämpfe geführt. —

Der rheinfränkische Poet ahmt provenzalische Vorbilder nach: Bernard von Ventadorn und jenen in Deutschland besonders beliebten Folquet; auch über die Nachbildung ihrer Strophenformen hinaus zeigt er sich in der Behandlung des Reims als Schüler der Troubadours. Buchmäßige Züge begegnen in sorgfältigen Responsionen, epigrammatischen Wendungen, überladenen Perioden. Der halbepischen Manier steht er immerhin noch so nah, daß seine Gedichte von ihm oder andern in den Verlauf kleiner Romane geordnet werden konnten. Er hat hübsche Einfälle, ist aber nicht sehr musikalisch und nur der Hinweis auf die Pflicht der Kreuzfahrt verrät den Krieger. Ein Fouqué des Minnesangs, ein prächtiger Mann voll ehrlichen Glaubens an alle poetischen Illusionen, aber ohne die Kraft sie auch den Hörern lebendig zu machen.

Von Veldeke wie von Hausen gehen „Schulen" aus, wenn man das Wort im literarischen Sinne d. h. als eine Gemeinschaft in Technik und Tendenz verstehen will; doch ist hier und da auch wirklicher Unterricht nicht ausgeschlossen. Die allgemeine Übereinstimmung mit Veldeke erstreckt sich weithin: nach Franken zu dem gewandten Herrn von Botenlauben (bei Kissingen; auf der Kreuzfahrt um 1207), nach Schwaben zu dem lebhaften, heitern Hildebolt von Schwangau (der an demselben Kreuzzug beteiligt scheint), nach der Schweiz zu den unbedeutenden Reimkünstlern Teufen (1210—1230) und Reinach (1239—1276) und wieder bis an die norddeutsche Grenze zu dem frommen und liebenswürdigen Otto IV. von Brandenburg („Otto mit dem Pfeil"). Aber auch Morungen und die Thüringer haben von ihm gelernt. Hesso von Reinach ist wie Veldeke Geistlicher und spricht wie er Hoffnung auf Himmelslohn aus; Otto ist ein Reichsfürst — man darf den Einfluß der Ministerialität auf den Minnedienst nicht überschätzen.

Interessanter, wenn auch weniger zahlreich, sind die Sänger, die Hausens Schüler heißen dürfen. Rudolf von Fenis oder von Neuenburg (in der Schweiz; wohl 1158—1192) ist der erste jener deutsch-französischen Grenzdichter, deren Reihe in C. F. Meyer gipfelt. Er hat ein Gedicht Folquets nicht nur formell, sondern auch inhaltlich nachgebildet und kann so der erste eigentliche Übersetzer fremder Lyrik in Deutschland heißen. Er ist metrisch gewandter als stilistisch und durchaus ein Schreibtischdichter. — Ulrich

von Gutenburg aus der Pfalz (nach 1170) oder wahrscheinlicher aus dem Oberelsaß (1196—1202), ein Freiherr, hat Bedeutung als Verfasser des ersten Minneleichs: einer in starkem Rhythmus durchkomponierten Dichtung mit wechselnden Vers- und Reimformen, wie wir sie mit geistlichem Inhalt schon früher trafen. Die Anregung kommt aus der Provence, wo der „Descort" mit seiner wechselnden Form einen Kampf entgegengesetzter Gefühle symbolisieren soll. Daß aber diese Form nun auch bei uns möglich wird, bedeutet zweierlei: eine fast religiöse Höhe der Minne-Empfindung, für die auch der religiös geheiligte Leich nicht zu hoch scheint; und eine Empfänglichkeit für den Wechsel der Stimmung, der die gleichmäßige Strophe nicht mehr genügt. Der Leich entspricht den freien Rhythmen bei Klopstock und Goethe: er ermöglicht einen genaueren Abdruck der wechselnden Gefühle, die sich wie in nassen Tüchern abformen. — Auch Bernger von Horheim (1189—1196; wahrscheinlich aus der Umgegend von Frankfurt am Main) kennt den zwîvel, die Verwirrung der Gefühle: er überbrückt den Kontrast der wahren Empfindung mit der vorgeschriebenen durch ein „Lügenlied". Jedesmal verkündet er die vorgeschriebene Stimmung, um am Schluß zu bekennen, wie wenig hochgemut er sei. Schließlich ergibt er sich einem hohltönenden Reimspiel, der erste, der sich aus der Ungewißheit der Empfindung in die Virtuosität des Artisten flüchtet.

Diese Richtung auf psychologische Wahrheit bildet den Vorzug der strenghöfischen Gruppe. Die heitere Sicherheit Veldekes oder Morungens fehlt ihnen; dafür suchen sie durch Selbstbeobachtung, durch biographische Berichte und Andeutungen, durch neue Formen Höheres zu gewinnen als das bloße Lied gibt.

Früh treten auch Eigenbrödler auf. Ein solcher scheint Bligger von Steinach (Neckarsteinach in der Rheinpfalz; 1165—1209) gewesen zu sein, den, wie wir sahen, Gottfried von Straßburg als Verfasser eines verlorenen epischen Gedichts rühmte. Aber auch von seiner Lyrik ist wenig übrig geblieben. Veldeke war der erste „berühmte Dichter" Deutschlands. Ezzos Name ist schwerlich weit gedrungen und gewiß früh verklungen; aber Bligger scheint sich nicht als ein Geringerer zu fühlen. Mit antithetischen Selbstberichten, die fast briefartig wirken, tritt er auf; künstliche Strophengebilde sollen seine Kunstbeherrschung zeigen. Aber den Zeitgenossen stand er augenscheinlich zu weit ab von dem Stil Veldekes — dem er noch eher verwandt ist — und Hausens. Gar von dem Bayern oder Österreicher Hart-

wig von Rute wäre eines der originellsten Gedichte des gesamten Minnesangs, ein Impromptu der wilden sinnlichen Leidenschaft, schwerlich aufgezeichnet worden, wenn nicht die revozierende Schlußzeile als Huldigung des bändigenden Frauendienstes aufgefaßt worden wäre. — Albrecht von Johansdorf, ein Bayer, der 1189—1190 am Kreuzzug teilnahm, drückt als erster jenen zwîvel aus, der in der Zeit Walthers, Neidharts, Tannhäusers zur brennenden Frage ward: die Ungewißheit, wie weit sich zugleich Gott dienen lasse und den Frauen. Diese innere Bewegtheit macht ihn auch zum Bahnbrecher des erregten lyrischen Dialogs in einem langen Gedicht mit epischer Einleitung, das ganz gut ein wirkliches Gespräch mit der Herrin wiedergeben könnte; epigrammatisch schließt es mit der Erklärung, der wahre Minnelohn sei die Veredlung des Herzens und die Erhöhung der Stimmung — die sehr viel robustere Auffassung der Meinloh, Dietmar, Kaiser Heinrich ist überwunden.

Damit sind wir an der Schwelle zur Blütezeit des eigentlichen Minnesangs angelangt. Um 1200 ist er auf der Höhe und sein rechter Gipfel ist nicht Walther von der Vogelweide, sondern Reinmar. Walther war viel mehr als Reinmar; aber nur in dem „Alten" verkörpert sich voll und ganz (wie wir bei dem begabten, aber allzu unentwegten Pedanten sagen müssen) der Geist des deutschen Minnesangs.

Reinmar der Alte, den wir nur auf Grund von Gottfrieds begeistert preisender Stelle der elsässischen Stadt Hagenau zuschreiben dürfen, wird 1150 bis 1160 geboren sein und hat etwa seit 1180 gedichtet; gestorben ist er um 1207, nachdem er eine Kreuzfahrt mitgemacht hatte. Am österreichischen Hof, bei Leopold VI. (1177—1194) fand er günstige Aufnahme und dort scheint auch Walther bei ihm gelernt zu haben; allerdings gesteht er, daß er den Menschen Reinmar nicht sonderlich gemocht habe...

Auch uns gefallen andere besser als dieser Puritaner des Minnedienstes. Aber Bewunderung verdient er, der allen zwîvel überwunden hat; der vorbestimmte Minnesänger, der ganz in diese Rolle hineinwuchs und bei dem kein Wort, kein Vers, kein Gedanke die Harmonie einer einheitlichen Welt- und Kunstanschauung stört; und der große Könner, der in der Kunst einen engen Gedankenvorrat sprachlich und besonders metrisch zu variieren einem Petrarca verglichen werden könnte; wie denn auch die Tendenz der höfischen Strophik auf die Form des Sonetts, die symbolische Form der fast mathematisch berechneten „mâze", bei ihm besonders deutlich wird.

Für Reinmar ist der Minnesang wirklich eine Art weltlichen Gottesdienstes, der sich in streng vorgeschriebenen Formen vollzieht. Man strebt nach einer rein abstrakten Idealwelt, in der eigentlich nichts Raum findet als Er und Sie. Abgewehrt wird die Natur — „was liegt daran, wenn die Blätter ihre Farbe verlieren?" — die ganze Außenwelt, soweit sie nicht auf den Dichter und die Geliebte unmittelbar Bezug hat (die „Merker", die Aufpasser; der „Bote"; doch kann Reinmars Autoreneitelkeit das Publikum nicht ganz unerwähnt lassen); aber auch für die beiden Mittelpunkte dieser engen Welt alles, was nicht Sache der Minne ist: jede Situation, jedes Wort, das zu deutlich in die reale Welt hineinversetzen könnte.

So bildet sich ein puritanischer Stil eigener Art, der von provenzalischer Nachbildung mindestens so weit wie von volkstümlicher Art absteht. Er bildet sich auch in der Formgebung ab, in der reinlichen Sonderung der Strophen, der Strophenteile.

Die Wahrheit dieser Dichtung, wir wiederholen es, liegt in dem inneren Erlebnis: in der persönlich gefühlten Sehnsucht nach harmonischem Ausgleich der inneren Gegensätze. Die Unsicherheit, ob er denn auf dem rechten Weg sei, hat ihm alle Freudigkeit geraubt: er minnt so treu, und doch will die hochgemute Stimmung sich nicht einstellen; aber schließlich ist er seiner Erlösung gewiß. Er muß es sein, denn wie jeder echte Dichter leidet er für seine ganze Generation und befreit sie durch sein Leiden; darauf beruht sein priesterlicher Dichterstolz: er hält sich rein im Dienst und vermittelt so den Hörern die Befreiung von dem Alp des Zweifels. — Das äußere Erlebnis dagegen ist mindestens teilweise fingiert. Reinmar hat viele Botenlieder; aber was bei den Provenzalen äußere Wahrheit war, wird bei ihm ein technisches Mittel der stilistischen Distanzierung, wie der Erzähler in C. F. Meyers Rahmenfabeln. Er muß durch bestimmte Stadien der Erziehung hindurch und wird sie fingiert haben, wo er sie nicht erlebte. Denn eine Erziehungspoesie im höheren Sinne ist vor allem bei ihm der Minnesang: eine Durchbildung des Dichters zu höherer Empfänglichkeit, eine Durchbildung der Zuhörer nach seinem Bilde. Daher auch die Neigung zur Lehrhaftigkeit, zu Sprüchen, aber auch die zu psychologischen Studien und Selbstanalysen. Daher aber auch die Ausbildung einer bestimmten Technik, die das Schlagwort (minne, staete usw.) in den Mittelpunkt stellt, mit Wortspielen dekoriert, mit Antithesen heraushebt.

Nun aber leidet Reinmar, wie die meisten Mustermenschen und Vorbild-

künstler, an der beständigen Rücksicht auf die Umgebung. Er will wirken; aber in jedem Augenblick. Er ist empfindlich für Kritik und Spott, stolz auf seinen Ruhm; auf Nebenbuhler wie (vielleicht) Horheim spielt er verächtlich an, und vor Neidhart redet kein deutscher Poet so viel von sich. Der „Scholastiker der unglücklichen Liebe", wie ihn Uhland nannte, ist doch in seiner unerhörten Liebe glücklich wie ein Weltschmerzdichter. Was sollte er anfangen, wenn ihm der Liebeslohn gewährt würde? Er müßte ja aufhören zu „trûren", elegische Stimmung zur Schau zu tragen, was in der Gesellschaft erst interessant macht — und was dem „hôchgemüete" keineswegs widerspricht; im Gegenteil.

Unser Petrarca wird der anerkannte Meister der streng höfischen Minnedichtung. Immerhin hatte der nach Österreich ausgewanderte Alemanne doch noch soviel Fühlung mit dem Volkslied, daß ein Dichter wie Heinrich von Rugge (1175—1191) in seinen Liedern vielfach nah an ihn herankommen konnte, der doch an sich viel lebhafter, volkstümlicher war, auch mehr Sinn für außerminnigliche Dinge hat: er hat einen Kreuzleich für den Kreuzzug von 1190 gedichtet, der starken Predigteinfluß zeigt, aber in einem eingeschlossenen Redestück, wo das Mädchen den Ofenhocker verspottet, ganz Körnerisch klingt. Er bekennt sich als Idealist, als Mann der hohen Stimmung und der rechten Freude; aber er hat doch für die Winterklage, die Betrübnis um das Schwinden der guten Jahreszeit, etwas übrig. In der Kunst zu reimen ist der Schwabe — aus einem Ministerialgeschlecht der Tübinger Pfalzgrafen — noch ungewandt und ungenau; man könnte sagen: Rugge ist ein Reinmar, der nicht auf die hohe Schule nach Wien gekommen ist, wo auch Walther singen gelernt hat.

Reinmar stehen aber auch die streng höfischen Epiker nahe. Vor allem Hartmann von Aue, der Mann des vollständigen Programms: er mußte auch im Minnesang sich betätigen wie in allen Formen der Erzählung. Doch liegt ihm die Lyrik wirklich: seine echte Frömmigkeit, die ihn schließlich die Minnedichtung verwerfen läßt, beseelt doch auch diese mit großer Innigkeit; musikalisch ist er immer, freilich zugleich auch leicht literarisch schon in dem Bau seiner langatmigen Strophen. Er beginnt gern mit einer lehrhaften Betrachtung und schließt mit einer nicht immer poetischen Pointe. Auch ein gewisses Suchen nach künstlichem Aufschmücken, wie es gerade nüchterneren Naturen eigen ist, verrät den Dichter, den weniger innere Notwendigkeit als eine von außen kommende Sitte inspiriert.

Wie Hartmann hat auch Wolfram der Minne aufgesagt, und Gottfried von Straßburg wurden geistliche Gedichte zugeschrieben, deren Form schön, deren Art aber der seinen ganz fremd ist. Dagegen sind die Lieder Wolframs von überzeugendster Echtheit; es gibt kaum persönlichere Dichtungen im ganzen Minnesang. Er bleibt Epiker auch hier und dichtet lauter Tagelieder; aber der Erfinder der Titurelstrophe ist auch in der lyrischen Formgebung originell, ja revolutionär: wenn er als erster drei Cäsurverse verbindet („es ist nun Tag wie ich wohl mag mit Recht gestehn"), so werden die älteren Künstler den Kopf geschüttelt haben wie über gewisse Tonfolgen Beethovens seine älteren Zeitgenossen. Vor allem aber: er ist auch hier in erster Reihe Psycholog. Die Originalität der Gleichnisse geht aus einer tief persönlichen Einfühlung in die Situation hervor, die er durchkosten muß wie der Held eines Liebesabenteuers: der Ritter, der die Liebste verlassen muß, fühlt die Sonnenstrahlen, die den Morgennebel durchdringen, als schlüge ein Adler die Krallen in seine Brust. — Aber eben aus dieser unerhörten Wahrhaftigkeit kommt er zu dem berühmten „Abschied vom Tagelied": er überwindet den zwîvel, indem er die Fiktion des beglückenden Minnedienstes aufgibt. Mit dieser Erschütterung der „Spielregeln" war freilich der ganze Minnesang in Frage gestellt; und insbesondere für das Tagelied war der rationalistischen Frage nach der äußeren Wahrscheinlichkeit der Weg geöffnet, den Steinmars derbe und Lichtensteins raffinierte Überlegung dann eingeschlagen haben. So führt Wolframs starkes Einfühlen gerade zur Reaktion, gerade wie sein Versuch, ganz im strenghöfischen Stil zu dichten, mit einer durchaus unvolkstümlichen Konzentration des Ausdrucks, mit verblüffend originellen Bildern, ihn zur Verleugnung des Minnesangs überhaupt führt.

In anderem Sinne hat Walther von der Vogelweide die in Reinmar verkörperte strenghöfische Minnepoesie durchgemacht und überwunden.

Man nennt ihn den größten Lyriker des deutschen Mittelalters — mit vollem Recht, wenn man die Mannigfaltigkeit der Töne und Inhalte, die Kraft der Anschauung, die Beherrschung der poetischen Mittel, endlich auch die Kunst auf die Zeitgenossen zu wirken im Auge hat. An Tiefe der poetischen Empfindung ist Wolfram ihm überlegen, in der Originalität der Stoffwahl und der Formgebung Neidhart; in der Kraft des Rhythmus ist Morungen ihm mindestens vergleichbar, in der Strenge des Stils Reinmar. Aber Walther ist unter den Minnesingern der einzige, der in seinen Dichtun-

gen sein ganzes Leben vor uns auslebt; der einzige, den wir fröhlich und verzagt, zornig und jubelnd, dankbar und bitter, elegisch und leidenschaftlich singen hören — der einzige, der nicht nur (wie Reinmar, wie Wolfram) die ganze Tiefe, sondern auch die ganze Breite einer dichterisch empfänglichen und künstlerisch hochbegabten Natur in seine Verse gelegt hat. Wolfram brauchte den ganzen Raum des Epos, um sich „auszuleben" und auch seine Lyrik empfängt ihr volles Licht erst vom Parcival her; Walther hat wahrscheinlich in einer Zeit, in der der epische Lorbeer doch am höchsten gewertet ward, so wenig eine Versuchung zum Epos gefühlt wie in unseren Tagen Theodor Storm zum Drama: die lyrischen Formen sind diesem echten Musensohn, an und in dem sich alles nach dem Takte regt und bewegt, die natürlichen, und sie reichen vollkommen für die Fülle seiner Eindrücke aus.

Walther von der Vogelweide ist schlechterdings der erste Deutsche, der mit vollkommener Deutlichkeit wie ein Zeitgenosse vor uns steht. Die großen Kaiser, die großen Kirchenfürsten — wir sehen sie doch nur in monumentaler Pose, wie Figuren des großen Dramas; um Walther „kann man herumgehen", wie man das von Ibsens Gestalten gesagt hat. Und deshalb erregt er noch heute leidenschaftlichen Kampf — wie bei Heinrich Heine, mit dem sein nach Ludwig Uhland bedeutendster Biograph, Konrad Burdach, ihn einmal verglichen hat, ist auch bei Walther der Streit um das Denkmal ein Zeugnis fortlebender Dichtermacht; und kein größeres Kompliment konnten die italienischen Widersacher des schönsten Monuments eines älteren deutschen Dichters, des Natterschen Standbildes in Bozen, ihm machen, als indem sie ihm in Trient das machtvolle Denkmal Dantes gegenüberstellten ...

Und dennoch — wie wenig wissen wir von dem berühmtesten Sänger unseres Mittelalters! Wir wissen nicht einmal sicher, ob er Ritter war, was aber doch bei weitem das Wahrscheinlichere ist. Jedenfalls ist er im österreichischen Sprachgebiet geboren, etwa 1170. Er hat um 1187 zu dichten begonnen; am Wiener Hof, wo er etwa 1194—1198 seinen festen Sitz hatte, ist Reinmar sein Lehrer, vielleicht auch im wörtlichen Sinn, geworden. Die Emanzipation von diesem strengen Meister ward vermutlich durch Walthers starkes politisches Interesse eingeleitet: seine politische Dichtung, die nun beginnt, war an sich ein Abfall von Reinmars Minneorthodoxie. Sie führt ihn ins Reich, zu mächtigen Herren wie König Philipp. Er ist dessen eifriger und erfolgreicher dichterischer Vorwerber, bleibt aber doch

der arme Spielmann, dem der Bischof Wolfger von Passau im November 1203 fünf Münzen zur Anschaffung eines Pelzes reichen läßt. Eine Glanzzeit während des langen Wanderns von Fürstenhof zu Fürstenhof bildet ein zweiter fester Aufenthalt: etwa 1199—1200 ist er bei Hermann von Thüringen auf der Wartburg, bei dem Sohn der Gräfin von Cleve Veldekischen Angedenkens, dem größten der mittelalterlichen „Gönner". Dort trifft er Wolfram, der sich der Klagen Walthers über das unruhige Leben auf der Wartburg scherzend erinnert, und von dem der lerneifrige Künstler den neuen Stil des Tagelieds erlernt; auch Morungen war vielleicht in diesem „ersten Weimar". — Als sich die Einheit des Reichs in dem Welfen Otto IV. verkörperte, ging er zu diesem über, wohl ungern, und durch persönliche Enttäuschungen ihm bald abwendig gemacht. Die große Zeit seiner öffentlichen Betätigung ist die des Kampfes zwischen Friedrich II. und der Kurie: zum erstenmal wird in deutscher Sprache ein nationales Kampflied gesungen, zum erstenmal die neugewonnene große Kunst in den Dienst politischer Fragen gestellt mit so ungeheurem Erfolg, daß ein frommer Anhänger des Papstes über die zahllosen Seelen klagte, die der große Verführer auf dem Gewissen habe. Um 1220 erhielt er endlich bei Würzburg ein Lehen und ist dort nach 1229 gestorben; eine schöne Grabschrift in lateinischen Versen bezeichnete die Stätte. Verheiratet war er schwerlich; doch spricht er von persönlichen Dingen überhaupt nur, soweit sie seine dichterische Existenz betreffen oder die Not selbst, ohne festes Einkommen von der Gunst der Herren leben zu müssen.

Walthers Weltanschauung ist, wie die Goethes, von dem Begriff der Ordnung beherrscht. Gott hat jedem Wesen eine bestimmte Ordnung des Lebens angewiesen; das Deutsche Reich ist eine Einheit mit eingeborenen Gesetzen wie der Ameisenstaat. Aber auch die Minne ist nicht mehr eine willkürlich gewählte Art von Beruf; sie wird aus der sozialen Isolierung herausgeholt und in den natürlichen Zusammenhang der Dinge gestellt; eine Anschauung, die Walther sich allerdings im Kampf mit Reinmar erst erobern mußte. Das Recht auf Natürlichkeit verficht er stets, gegen die Überspanntheit einer irrealen Phantasiewelt wie gegen die Unnatur höfischer Zurichtung unhöfischer Wirklichkeit.

Aber der junge Dichter muß das alles, wie Burdach glänzend gezeigt hat, erst in sich entdecken und lernen. Er beginnt natürlich als unselbständiger Schüler des berühmten Meisters, doch früh mit Eigentönen. Langsam

steuert er sich zu volkstümlicherer Art hinüber, ohne doch die Vorzüge der stilistischen Schulung aufzugeben. Strenghöfische Form bei weitem Inhalt: das etwa ist die Formel; sie könnte auch für Goethe nach der italienischen Reise gelten. Und wie Goethe damals gegen die Wiederholung seiner eigenen stürmischen Jugend in Schillers „Räubern", so hatte der gealterte Vogelweider gegen die Übertreibung seiner volkstümlichen Töne bei Neidhart zu protestieren. War doch seine politische Dichtung in bewußtem Gegensatz zu der minniglichen aus volkstümlichen Anfängen zu immer höfischerer Färbung fortgeschritten. Während sie zuerst der gnomischen Dichtung älteren Stils nahesteht, in der Walthers Dichtung ihre Hauptwurzel hat, entwickelt sie sich zu eigener gattungsmäßiger Art: von der lehrhaft-politischen Betrachtung zum agitatorischen Flugblatt. Walther, in seinen großen „Sprüchen" der erste „Weltanschauungsdichter" — denn Wolfram spricht seine individuelle Weltansicht nirgends ausdrücklich, nirgends im Zusammenhang aus — ist zugleich der erste große „Tagesdichter"; wenn ihm auch die Kreuzfahrtsänger vorangegangen waren, wie unseren ersten neuen politischen Dichtern, den Uhland und Chamisso, die Sänger der Freiheitskriege. Und drittens: Walther ist der erste deutsche Nationaldichter. Nicht nur, weil er als erster ein Loblied auf die deutschen Frauen gesungen hat — die Männer hinken in der fünften Strophe nach —, sondern weil er als erster die neugeschmiedete Waffe des deutschen Liedes in einen Kampf gestellt hat, den mindestens er und seine Genossen als einen nationalen betrachteten. So ist der arme Ritter, der Spielmann, oder (was er wohl am wahrscheinlichsten war) ritterliche Spielmann die erste „Privatperson" geworden, die in die deutsche Geschichte wirksam eingriff, wie sonst nur die Vertreter von Staat oder Kirche.

Schon die früheste, reinmarisierende Periode bringt in die anschauungslose Poesie des Lehrers Leben und Anschauung. Der „Wechsel", die dialogartige Anordnung zweier Strophen, wird dramatischer gestaltet. Das Nebeneinander von Heide, Wald und Feld, die in Sommerpracht blühen (der Frühlingskultus ist erst eine moderne Erfindung aus wärmeren Zonen in unsern April-Mai übergepflanzt!) wandelt er in einen Schönheitswettstreit der drei. Die Abstraktionen werden zu bildmäßigen Gestalten: die Minne nach dem Muster Marias zur Fürbitterin. Dagegen ist die Metrik noch etwas ängstlich, der Reim gern auf bequeme Lieblingsworte gebannt; nur Walthers Vorliebe für offene Reime, auf denen die Stimme ausruhen kann, ist schon jetzt sichtbar.

Nach der Lösung aus Reinmars Schule hat vielleicht der Aufenthalt in Thüringen den Fünfundzwanzigjährigen gefördert; auch Wolframs ironisches Spiel mit den höfisch-volkstümlichen Gegensätzen. Er parodiert Reinmars überzarte Art, wie der junge Goethe die Manier Wielands; bald hat er ihm ein Klagelied zu singen, das die unsympathische Persönlichkeit scharf von der bedeutenden Kunst scheidet. Auch dies ist wohl ein Neues: es zeugt für die gehobene Stellung der Dichter, daß ihnen ein „planctus“, ein offizielles Klagelied, gewidmet wird wie sonst nur den Fürsten; unserem Dichter hat dann der Truchseß von St. Gallen einen schönen Nachruf gesungen.

Schon hat Walther sich gegen den Vorwurf der unvuoge, der Verletzung des höfischen Tons, zu wehren, weil er frischer und unbefangner von den Frauen spricht. Die Entwicklung ist symptomatisch: der eigentliche Minnesang mußte sich überlebt haben, wenn eine solche Persönlichkeit sich unter Kämpfen frei machte. Es wiederholt sich immer: einen Augenblick lang trifft das ästhetische Ideal mit der Zeitstimmung zusammen, dann entwickelt diese sich weiter, während das Ideal erstarrt — heiße es nun Anakreontik oder Naturalismus. So schreibt Walther seinen „Triumph der Empfindsamkeit“; die volkstümliche Opposition, gegen deren Nüchternheit schon Reinmar selbst sich gewehrt hatte, wird zu einer ästhetischen Kritik veredelt.

Dann kommt das Beste: statt der Kritik das Bessermachen. Walther ersteigt den Gipfel seiner Kunst, indem er die individuelle Situation neu entdeckt und so die äußere Wahrheit der Darstellung zu der inneren der Empfindung hinzubringt. Es ist symbolisch, wie er die Strophen löst, man möchte sagen aufknöpft, wie er von der Buchlyrik zu der Gesangslyrik den Weg zurückfindet. Heiter steht er da als ein Sieger und blickt mit fröhlicher Selbstironie auf die eigenen Anfänge zurück. Das Tagelied wird seiner konventionellen Voraussetzungen entkleidet: so entsteht sein schönstes Gedicht, „Under der linden“; die verschämt-glückselige Erinnerung des Mädchens an die Schäferstunde beerbt die schwüle Sinnlichkeit des verbotenen Liebesgenusses eines ritterlichen Paares. Er redet die Geliebte, gewiß ein wirkliches lebendiges hübsches Mädchen aus dem Volke, ganz vertraulich an: „herzliebe Herrin!“; er spricht ein Kranzgedicht, und die Liebste errötet zart; der Rhythmus, sonst nicht Walthers stärkste Seite, schwingt sich mit Morungens Kraft auf in dem Lied, in dem er sich glücklich preist ob der Wahl seiner Geliebten. Es sind die ersten Goethischen Gedichte in deutscher Sprache seit den Tagen der römischen „drei Liebesdichter“. Zum ersten-

mal wieder ist zwanglose Virtuosität mit inniger Empfindung vereinigt. Und dieser Zusammenhang tönt nun ebenso harmonisch in jener „Nationalhymne“ wie in der wunderschönen Elegie, in der der gealterte Dichter (wie Chamisso im „Schloß Boncourt“) auf den Traum des Lebens zurückschaut; auch dies ein Aufgehen individueller Empfindung in strenge Form, wie es so bei uns noch nicht vernommen war.

Seine Gnomik ist voller Leben und Anschaulichkeit, wie die Predigt des großen Berthold von Regensburg; sie ist ja, wie Goethes Gnomik, nichts als die reine klare Wiedergabe typischer Tatsachen, durchdrungen von einem Geist wahrer Menschenliebe, der religiöse Toleranz mit nationalem Stolz, kirchliche Gesinnung mit politischem Eifer vereinigt. Was ihm in seiner politischen Dichtung bekämpfenswert scheint, ist eben dies: die Störung der gottgesetzten Ordnung durch Übermut, Habgier, Unbeständigkeit. Die politischen Kämpfe sind ihm ein Einzelfall des ewigen Streits in der Natur, der aber nach ewigen Gesetzen auch entschieden wird. Das Grundproblem des Minnesangs: wie weltliches Ansehen mit der Huld Gottes zu vereinigen sei, hat ihn in der Entscheidung des Tageskampfes nie beunruhigt; er dachte mit Goethe: „Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages!“

Walther ist wohl der erste auch gewesen, der bewußt den poetischen Horizont seiner Zeit erweitert hat, indem er die Lehrdichtung, die Kampfdichtung, das Genrebild, die persönliche Klagedichtung in die Formen der Minnepoesie hüllt — überall die Anerkennung der wirklichen Welt bestätigend. Aber das geschah aus der inneren Notwendigkeit einer reichen Natur heraus, eines Gelegenheitsdichters im Goethischen Sinn, den der Anblick eines morgenfrisch aus dem Bade tretenden Mädchens so gut zum Singen zwang wie die Nachricht von einer Bannbulle des Papstes wider den Kaiser; der schelten mußte „bis ihm sein Atem stank“ und preisen mußte, wie kein deutscher Lobdichter vor ihm. Seine Popularität war die verdienteste, die vor Goethe und Schiller ein deutscher Dichter genoß: allen hatte er etwas gebracht, den Verehrern der Minnepoesie und den Freunden der Lehrdichtung; den Lesern geistlicher und den Sängern weltlicher Poesie. Wer sich an witziger Satire ergötzen und wer sich an schwungvollem Pathos erbauen wollte, fand seinen Mann. Eine herzliche fromme Heiterkeit bleibt doch der Grundton, erwachsen aus einer rechten Naturfrömmigkeit, die Gottes Ordnung überall bewundert. Eins fehlt noch, was erst durch Goethe der Lyrik erobert wurde: das Nachfühlen der Landschaft; wofür ja auf der andern Seite die religiöse

Poesie bei unserm größten Lyriker nur uneigentlich vertreten ist. Aber über die Jahrhunderte reichen sie sich die Hand: die beiden einzigen großen Dichter in weitem Zeitabstand, denen aus jedem Erlebnis eine formschöne Dichtung aufblühen konnte; als Lyriker von keinem Dichter anderer Nationen erreicht, als dichterische Persönlichkeiten neben den Größten zu stehen würdig. Denn beiden gelang das Wunder, die fast stets feindlichen Richtungen unserer Poesie zu vereinigen: die volkstümliche und die der „oberen Kreise"; beider Dichtung ist ganz und gar historisch, zeitlich bedingt, und ganz und gar symbolisch und allen Zeiten zugänglich.

Walthers Einfluß ist bei allen Späteren durchzufühlen; im engeren Sinn hat er, wie Goethe, wenig Schüler gehabt. Ulrich von Singenberg (1209—1228), eine vornehme ritterliche Natur, widmet ihm jenen warmherzigen Nachruf. Er ist übrigens ein Beweis, wie erzieherisch Walther wirkte, und auf wie verschiedene Art: diesen Schweizer bringt er von allzu volkstümlicher Art gerade zu mehr höfischer. — Die Tiroler Gruppe hat schon von Abstammung her mehr mit dem großen Österreicher gemein: Leutold von Säben (1221—1228) aus dem Eisacktal — dessen Herkunft allerdings umstritten ist —, den sein Talent kunstreicher melodischer Verse zu spielerischer Virtuosität verführte; Walther von Metz (unweit Säben), weniger gewandt, weniger persönlich; Rubin, der es durch seine etwas monotone Glätte zu großem Ruf brachte.

Walthers große Tat, die Erfrischung des Minnesangs an der natürlichen Wirklichkeit konnte ihn auf die Dauer nicht retten. Das lyrische Erlebnis dieser Periode war erschöpft. Reinmar hatte es bereits ausgesprochen, Walther in künstlerischer Weisheit umgebildet. Jetzt gab es nur noch zwei Wege. Entweder man suchte auf dem Reinmars zu beharren; dann entstand eine immer leerere Epigonenvirtuosität. Oder man hielt sich an Walther, ohne doch wie er das äußere Erlebnis mit innerer Wärme zu durchdringen, ohne doch wie er die ästhetische Gleichberechtigung des Mädchens aus dem Volke mit der Dame, des Genrebildes mit dem Konversationsstück zu verstehen; dann entstand eine Betonung des Stofflichen, die gerade als Reaktion gegen die reine Formkunst um so brutaler wirken mußte.

Eine typische Erscheinung wie diese Spaltung ist auch die Zersplitterung der Richtungen. Die höfische Dichtung hatte einer großen Gemeinde angehört; die Gönner, die Dichter, die Hörer bildeten eine unsichtbare Kirche. Jetzt kamen die Kirchlein, die engen Kreise, auf deren Niveau sich der Dichter

hält, statt wie Reinmar und Walther ein Publikum heranzuziehen. Es ist — freilich auf viel höherer Stufe der Kunst! — vielfach das, was wir unter andern Verhältnissen „Familienblattroman“, „Goldschnittlyrik“ oder auch „Salontirolertum“ nennen. Da ist der Prinz Heinrich mit seinem Kreise — Geschmack ohne innere Wahrheit. Da ist Neidhart: Virtuosität mit innerer Stillosigkeit. Ulrich von Lichtenstein: die Pedanterie der Phantastik; Walther von Klingen: nachgemachte Gefühle in nachgemachten Weisen.

Und ganz ebenso geht für die Einheit des Liedes, ja der Strophe der Sinn verloren. Neidhart, der weitaus begabteste unter den Männern der Verfallzeit, setzt Stronghöfisches und unvuoge unmittelbar aneinander, wie gewisse Doktrinäre der Stillosigkeit für eine rohe Tragikomödie schwärmen. In der Strophik wird die Kunst beliebt, auf das erste Wort des Verses zu reimen, unakustisch und wider den Sinn des Strophenbaues.

Trotz alledem — selten ist bei uns eine Kunst noch so sehr „in Schönheit gestorben“. Décadents wie Neidhart, Neifen, selbst Wintersteten, ja noch Hadlaub — das ist immer noch etwas! Es war noch mehr als eine Stufe herabzufallen, bis man beim Meistersang anlangte.

Denn es war in der älteren Technik, in dem „Spielmannsmäßigen“, das überall jetzt unter der dünnen Decke des Salonmäßigen hervorbrach, noch immer gute Schulung; und von der gesunden Beobachtung des Stofflichen konnte sogar der Salonpoet einer solchen Zeit sich nie soweit entfernen wie es heute dem Dichter geradezu natürlich ist, der „unters Volk geht“. Und schließlich: der neugewonnene Respekt vor der Form schützte wohl nicht vor Verkünstelung, doch aber wenigstens lange vor Verwahrlosung.

Nur der innere Zwiespalt, den die Meister einen Augenblick überwunden hatten, klaffte von neuem. Sein leibhafter Ausdruck ist Neidhart von Reuenthal, der die „höfische Dorfpoesie“ schuf und Walthers Lebenswerk, indem er es fortzusetzen schien, zerstörte; an Begabung hinter jenem kaum zurückstehend, aber von der typischen Charakterschwäche solcher Verfallzeiten, in denen kein Talent einem Effekt Widerstand zu leisten imstande ist.

Schon früh war hervorgetreten, was Uhland den „Gegengesang“ genannt hat: die Opposition der Realisten gegen die Verstiegenheiten nicht nur, sondern gegen die gesamten Voraussetzungen des Frauendienstes. Ihm hatte Walther die Anregung zu lebhafterer Rücksicht auf die Wirklichkeit abgelernt; und die Kunst, volkstümliche Interessen (so auch die politischen) mit

streng höfischer Form zu verbinden. Neidhart geht weiter: er führt den Gegengesang in die Minnepoesie mitten hinein. Der volkstümliche Inhalt wird bis an die äußerste Grenze des Unhöfischen, der aristokratische Ton bis zur groben Verspottung des Volkes geführt. Führend aber ist wohl gewiß nicht eine soziale Tendenz, sondern eine ästhetische.

Neidhart von Reuenthal ist trotz seines ominösen Namens wirklich ein bayrischer Ritter gewesen, der auf einem kleinen Gut „Sorgental“ saß. Er genoß die Gunst des Herzogs Otto, sang am Hofe und machte die Kreuzfahrt von 1217 mit. Dann fällt er in Ungnade; vielleicht hatte der Bauernspott, der die Vornehmen zuerst belustigte, schließlich doch verdrossen; oder es lag eine Intrige vor. Er geht nun zu Friedrich von Österreich und hat dort bis zu seinem Tod kurz vor 1250 ausgehalten; wie denn überhaupt dieser bewegliche Geist ein viel seßhafteres Leben geführt hat als die andern ritterlichen Spielleute. Er scheint auch Frau und Kinder gehabt zu haben.

Von keiner nichtbeamteten Persönlichkeit des Mittelalters haben wir entfernt so viel biographische Zeugnisse. Schade, daß nicht nur sehr früh, wohl schon bei seinen Lebzeiten, die Legende sich seiner bemächtigt hat, sondern auch seine eigenen Aussagen in ihrem tatsächlichen Wert oft genug Angriffspunkte bieten. Dennoch ist mir die Annahme, daß er überwiegend Tatsachen seines äußeren Lebens erzählt, bei weitem die wahrscheinlichste; ich bezweifle, daß die Kunst der Romanerfindung damals überhaupt schon so ausgebildet war, wie die antibiographischen Skeptiker allzu zuversichtlich voraussetzen. Ich glaube, daß der junge, elegante, aber arme Ritter wirklich die Tradition des Spielmanns, der gegen Bewirtung auf den reichen Bauerhöfen sang, mit der des Sängers, der vor Fürsten und Herren vortrug, vereinigt hat. Daß er sich über den Drang der wohlhabenden Bauern in den Donaulanden, es dem Adel gleichzutun, lustig macht, beweist nichts dagegen. Holberg und Görres und Flaubert haben auch für ihre Verspottung des Bourgeois jederzeit ein williges Publikum in der Bourgeoisie gefunden; es ist ein psychologisches Gesetz, daß von einer allgemeinen Satire sich der einzelne nie betroffen fühlt. Und die Technik Neidharts ist unter anderen Voraussetzungen kaum zu erklären. Er wollte allen alles sein: den Bauern der Spiegel höfischer Sitte, den Rittern der Kenner bäurischer Unsitte. Das starke kulturhistorische Interesse dieser Epoche mußte nicht nur zu solchen Bildern, sondern eben auch zu solchen Studien führen. Natürlich aber saß er so zwischen zwei Stühlen. Wie der „schwedische Anakreon“ Bellman, mit

dem er musikalische Begabung, Improvisationskunst — und Haltlosigkeit teilt, ward er zwar bewundert, aber schließlich doch von dem Herrscher, vor dem er hatte spielen dürfen, im Stich gelassen und von der „niederen Gesellschaft" außerhalb eines engen Kreises gemieden; bis ein ausgebreiteter Nachruhm ihn zum Liebling des ganzen Volkes machte.

Der Anfang seiner dichterischen Tätigkeit — der ausgedehntesten, die ein älterer Lyriker entfaltet hat — liegt in den „Reien". Das sind Sommertänze, im Freien von der bäurischen Jugend „gesprungen" unter Leitung eines Vortänzers, der zugleich die Tanzweise sang; natürlich durchaus liedmäßig, musikalisch und an das neue Formgesetz der Dreiteiligkeit noch nicht streng gebunden, wonach (wie beim Sonett) der Aufgesang in zwei untereinander gleiche Teile zerfallen mußte. Sie hatten innerhalb der höfischen Dichtung keinerlei Analogie; nur der „Natureingang" war ihnen und den Minneliedern gemein d. h. eine kurze, meist formelhafte Freude über die gute oder Klage über die böse Jahreszeit. Dagegen enthielten die volkstümlichen Reien allerlei, was Neidhart gut brauchen konnte: realistische Einzelheiten; gelegentlichen Spott; und durch das Aneinanderreihen loser Strophen, die die verschiedenen Tänzer (wie beim studentischen Rundgesang) vortragen mußten, eine große Freiheit des innern Aufbaus. — Was der von Reuenthal nun hier tat, war von genialer Einfachheit. Er erweiterte das einstrophige Tanzlied zu einem mehrstrophigen und bildete die Motive der Spottverse auf verliebte Mädchen, tanzwütige alte Weiber und ungeschickte Liebhaber zu lebhaften Genrebildern und wirksamen Dialogen um. Auf der Kreuzfahrt lernte er auch die altfranzösische Pastourelle kennen, die typisch die Werbung eines Ritters um eine Schäferin vorführt; aber der Versuch, diesen Ansatz zum Roman der Mesalliance auszuführen, mißglückte.

Von dieser Zurichtung der Reien für den höfischen Geschmack an halbepischer Lyrik, den die Ermüdung durch rein spekulative Minnedichtung wieder stark gemacht hatte, schritt Neidhart nun weiter zu seiner originellsten Leistung, dem Winterlied. Tanzlieder zu dem schwerfällig in der Wirtsstube „getretenen" Tanz — der Reien ward um die Dorflinde „gesprungen" — gab es sicher auch schon; aber offenbar ließen sie seiner Erfindung freieren Raum. Er verbindet nun regelmäßig dreierlei: den typischen Natureingang — ein oder zwei streng höfisch gehaltene Minnestrophen — und ein ausführliches „dörperliches" Genrebild: die Vorführung einer Szene aus dem öffentlichen Leben der Bauern. Während in den Reien die Frauen spre-

chen, die sich um die Gunst des Ritters Neidhart bewerben, treten hier die Männer auf, die auf ihn eifersüchtig sind um der Gunst willen, die ihm Friderun, die schöne Bauernmagd, erweist. Das ist nicht als Parodie des Minnesangs gemeint — dem ja die Minnestrophen huldigen — sondern im Sinne der Lebensbilder Walthers; nur wo bei diesem die natürliche Freude am lebendig Schönen sprach, wandelt bei dem armen Ritter unter reichen Bauern eine aristokratische Tendenz, aber auch Neid und Ärger die Dorfgeschichten in Bauernsatiren um ... Der Gefahr, die in der Einführung eines so stark betonten neuen stofflichen Elements lag, ist der Dichter nicht entgangen: er muß sich steigern, sich überbieten, durch bedenkliche Mittel die Pikanterie würzen. Ferner streift er durch die Bildung von Zyklen, die von bestimmten Einzelfiguren handeln, sehr nah an die epische Grenze. Aber er ist doch ein echter Lyriker, der sich in die Stimmungen hineinfühlt, die er kommandiert; und manchmal kann man von ihm schon wie von Heine sagen: er komponiert Stimmungen. Oft freilich sind diese — das Naturgefühl, die Minnepose, der Bauernspott — auch recht impressionistisch nebeneinander gesetzt.

Natürlich haben die vielen und produktiven Nachahmer sich vor allem, wie es Nachahmer zu tun pflegen, an seiner Fehlerquelle satt getrunken: das stoffliche Element wird zum allein herrschenden, was zu grob unanständigen Schwänken in Versen führt; die Stillosigkeit der Übergänge wird rücksichtslos gesteigert; die lyrischen Feinheiten der Formgebung aber gehen verloren. Denn Neidhart ist noch ein großer Künstler, der in musikalisch feinfühligem Bau Walther übertrifft, der die Reimwahl virtuos in den Dienst der Effekte stellt, der aber auch in Klag- und Bittstrophen, Elegie und Weltklage einfach und herzlich zu sprechen weiß. Etwas Meistersingerisches zwar wagt sich schon hervor in dem Stolz auf neuerfundene Strophen, in der Signierung mit dem Autornamen, den er allerdings noch in die Handlung verwebt, während Hans Sachs ihn reimend zur Unterschrift seiner Parabeln macht. Aber er bleibt doch immer der höfische Dichter, der über die Form mit Meisterschaft gebietet und selbst durch den Hohn auf die „Dörper", die Bauerntölpel, dem Hochmut der adeligen Gesellschaft dient.

Wie wir ihn an bestimmte Fürsten gebunden sehen — woraus dann die vergröbernde Legende machte, er sei Hofnarr eines Herzogs gewesen —, so treffen wir auch in dem Dichterkreis des Prinzen Heinrich eigentliche Hofpoeten. Prinz Heinrich, der unglückliche Sohn des großen Kaisers Fried-

richs II., scheint die Begünstigung deutscher Poesie als einen Teil seines Frondierens wider den Vater betrieben zu haben, der für fremde Kunst viel mehr Sinn hatte. Altadelige Herren ergötzen den jungen Gönner mit ihrem Gesang. Gottfried von Neifen (1234—1255), von Hohenneuffen bei Ulm, ist ganz Virtuose „Wie seine Empfindung keine Tiefe besitzt", sagt Burdach, „so die Darstellung wohl Farbe und Glanz und Anmut vollauf, aber keine wirkliche Plastik ..." Seine Strophen sind melodisch, die Reimkünste — von jener Künstelei der „Pause" ausstrahlend — zerstören den Klang noch nicht. Die poetische Technik ist ganz von dem Wort beherrscht, das das jemalige Grundmotiv angibt: „minne" oder „liep" oder „lachen" oder „rôter munt". Im übrigen nimmt er das Gute, wo er es findet: bei Neidhart, im Volkslied. Das schützt ihn aber vor der leeren Reimklingelei des ganz und gar auf Reim und Klang gerichteten Ulrich von Wintersteten (1241—1280), dessen Vater schon ein berühmter Gönner der Dichter gewesen war; der Sohn macht es selber. Burkart von Hohenfels am Bodensee (1226—1278) hat mehr Inhalt, wie sich schon in seinen Anlehnungen an Wolfram verrät, auch in der Eroberung der Jagd für den Gleichnisschatz des Minnesangs. Aber auch er geht auf Sensation aus, auf Witz, Bilderjagd; doch ist vieles sehr hübsch. Dann folgen die Schenken von Limburg und von Landeck — das Schenkenamt, das auch Wintersteten bekleidete, scheint beinahe eine erbliche Verpflichtung für die dichterische Repräsentation mit sich gebracht zu haben. Der Schenk von Limburg bei Hall am Kocher (1232 bis 1280) — nicht Uhlands Balladenheld, der freier Phantasie verdankt wird und also der letzte Sproß der „Dichterheldensage" genannt werden kann — ist ein frisches natürliches Talent, dessen Rhythmen Burdach „warmes klopfendes Leben" nachrühmt. Der Schenk von Landeck, 1271—1306 urkundlich nachgewiesen, Ministeriale St. Gallens, zeigt in den zweiundzwanzig Liedern, die von ihm überliefert sind, wenig Eigenart. Er kommt über die hergebrachte Schilderung der Jahreszeiten und das typische Lob der Geliebten nicht hinaus. Nicht viel origineller erweist sich der ihm literarisch verwandte Konrad von Altstetten, ebenfalls Ministeriale St. Gallens, wenn er gleich nach Neuheit strebt und etwa den üblichen Schönheitskatalog der Geliebten durch Erwähnung der schlanken Hüften, aber auch des Stimmklangs erweitert. Die Dichter dieser Gruppe, zu denen auch der Dienstherr des Schenken von Landeck, Graf Kraft II. von Toggenburg, gehört, suchen wie Neifen das Heil im Anschluß an das Volkslied bei gleichzeitiger

höfischer Versgewandheit und verstärken in österreichischer Manier das Spielmannsmäßige. — Dieselbe Verbindung von alemannischer Art und Neidhartischer Schulung zeigen die originelleren Schweizerischen Neidhartianer. Berthold Steinmar von Klingnau (1251—1290) im Dienst des Schweizerischen Mäzens Walther von Klingen, kam 1276 vor Wien mit Konrad von Landeck zusammen. Dort mag der Rationalismus, den Lichtenstein und die Österreicher mit der Phantastik vereinten (gerade wie die Wiener Zauberoper beides vermischt) auf den Dienstmann des poetischen Reaktionärs Klingen gewirkt haben. Er beteiligt sich an der literarischen Modefrage über die Zulässigkeit des Tageliedes und geht auf dem Weg von Walthers „Under der linden" zu einer derb realistischen Parodie weiter, in der Knecht und Magd im Stall die Rollen des höfischen Paars im Turmzimmer übernehmen. Aber eben deshalb nimmt er nicht den Standpunkt eines hochmütigen Bauernverspotters ein — waren ja doch auch die Verhältnisse in der Schweiz anders als in Österreich! — sondern den eines fröhlichen gesunden Landjunkers. Und als solcher wird er auch nach dem Muster der Vaganten und eines uns nur dem Namen nach bekannten Gebewin der Erfinder des deutschen Herbstliedes, das sich mit seiner Trink- und Eßfreude ergänzend zu Neidharts Sommer- und Winterliedern stellt. Die Liebe der Fahrenden zu allem was bunt ist, entdeckt die schönste deutsche Jahreszeit, und ihr angeborener Realismus spielt die materiellsten Genüsse gegen die allzu subtilen der Minne aus. So fehlt denn dem Trinklied Steinmars das parodistische Element so wenig wie dem Schillers oder Scheffels: wenn das Herz des Minnesingers unruhig in der Brust sich bewegle, so fährt es in einem berühmten Verse Steinmars „wie ein Schwein im Sacke" hin und her! — In der Kunst überragt der Schüler der Österreicher die Mehrzahl seiner Landsleute; auch war die Beliebtheit seiner Lieder so groß, daß das eine sogar später die Ehre genoß, in eine geistliche Dichtung umgeformt zu werden!

Der letzte Ausläufer dieser Richtung ist der liebenswürdige, uns durch Gottfried Kellers Erneuerung seines Romans doppelt werte Meister Johannes Hadlaub (etwa 1293—1340) aus Zürich, der einzigen großen Stadt, die einen Minnesänger hervorgebracht hat. Dort blühte nämlich ein ganzer Kreis vornehmer Gönner und Sammler der Minnepoesie; sobald sie in dem begabten Jüngling eine wirkliche Verliebtheit bemerkten, beschließen sie, sich hier einen rechten Minnedichter zu erziehen. So ward der fragmentarische Minneroman der Dietmar und Reinmar zu einem vollständi-

gen, und die Dichtung dieses bürgerlichen Lichtenstein, der wie jener Österreicher Fiktion in Wirklichkeit umzuleben hatte, ward zu dem ersten autobiographischen Roman deutscher Zunge. Die Jagd auf Situationen wirkt in dieser Form sogar anmutig: die Schilderung der Knabenschüchternheit, einer Ohnmacht, des Kusses. Wo er freilich nicht von dem Erlebnis zu zehren hat, das man ihm gleichsam als Lebenskapital geschenkt hatte, da bleibt es bei der Nachahmung Steinmars, des Volksliedes, auch Walthers, dessen für die späten Tageliedrealisten so wichtiges Under der linden er zweimal nachgesungen hat.

Aber wir mußten schon mehrmals mit dem Einfluß jener charakteristischen Persönlichkeit rechnen, mit deren Nennung wir von der einen Hauptprovinz des Minnesangs zu der andern zurückkehren, von den Alemannen zu den Österreichern. Wir erinnern an die eigentümlichen Bedingungen, unter denen dort die neue Lyrik entstand: die besonders enge Verbindung von Epos und Lyrik, und wieder von Lyrik und Musik; die Umdichtung der Wirklichkeit zu kleinen Romanen, und die realistischen Züge der Kürenbergstrophen. In der Nachbarschaft war Neidhart erwachsen, in Österreich selbst aber Walther, der Erneuerer der Wirklichkeitsdichtung und Lehrer des Naturalisten. Dieser Boden brachte endlich auch Ulrich von Lichtenstein hervor, die erste problematische Natur unter den deutschen Dichtern, Pedant und Phantast zugleich (wie wir schon sagten). Ein kluger Realist in seinem erfolgreichen äußeren Leben, in seinem Liebesleben der „Don Quijote des Frauendienstes", war er der Mittelpunkt der österreichischen Adelsgesellschaft und ein „Fahrender" im höheren Sinne; ein zarter Lyriker, der eine ganz neue Form des Epos schaffen will; beinahe ein Genie, beinahe ein Narr.

Ulrich ist um 1200 bei Judenburg in Obersteiermark geboren; seine angesehene Familie hat es später zum Fürstenhut und einer Souveränität gebracht, die freilich nicht viel ernster war als Ulrichs Venus-Umzug und der Heiterkeit des Romantikers Brentano mit der Hauptstadt Vaduz unerschöpflichen Stoff bot. Er ward ein Meister aller ritterlichen Künste; Lesen und Schreiben hat er aber so wenig wie Wolfram gelernt. Er ist ein eifriger politischer Agitator im Interesse des Adels, macht auch einmal eine Romfahrt; 1275—1276 ist er gestorben. Seinen „Frauendienst", die Memoiren seines Minnelebens, hat er 1255, 1257 das zeitgeschichtliche „Frauenbuch" gedichtet.

Brecht, der im einzelnen manches Problem dieser uns so gut bekannten

und so rätselhaften Existenz aufgeklärt hat (ohne meines Erachtens den Kernpunkt zu treffen) setzt die „erste Minne“ Lichtensteins in die Jahre 1222—1231, die zweite 1233—1255. Er nennt ihn einen gesellschaftlichen Dichter, einen Romantiker und schließlich ein Zwischending von Don Quijote und Casanova. Aber es bleibt zu erklären, wie die seltsamen Anekdoten seines Frauendienstes, wie die Romantik des Gesellschaftspoeten, schließlich wie sein Einfluß zu erklären ist: nach Walther und Neidhart ist er der dritte große Anreger in unserer mittelhochdeutschen Lyrik.

Wir sahen, mit welcher Notwendigkeit den Dichtern (und den Hörern!) sich das Problem der „Wahrheit“ aufzwingen mußte. Eine Poesie, die auf einer großen Fiktion beruht, mußte der gesunden Nüchternheit dieser Zeit immer wieder Angriffsflächen bieten. In der Epoche eines hohen Dichterschwungs konnten diese Zweifel unbeachtet bleiben. Jetzt aber hatte zu viel an der Wurzel des Baums genagt. Die ermattende Phantasie sinkt, wie so oft, zum Maskenspiel herab: weil sie das Wirkliche (nämlich die innere Wahrheit des Erlebnisses) nicht mehr poetisch zu gestalten wissen, suchen sie „das Imaginäre zu verwirklichen“ — und das gibt nach Mercks berühmtem Wort zu Goethe „nichts als dummes Zeug“.

Der zwîvel war wieder mächtig geworden. Ein armes Minnebrüderlein wollte man nicht heißen, und begann doch selbst die Jahre des Dienstes und ihren Ertrag zu berechnen. Drei Wege gab es, die Unsicherheit zu überwinden: die Lossage von der Minne — Tannhäuser! — die parodistische Überbrückung der Kluft — Neidhart! — die Umsetzung der Fiktion in Wirklichkeit — Lichtenstein.

Insofern er nun die erdichtete Existenz des höfischen Idealritters realisieren will, als König Mai (1224), als Frau Venus (1227), als König Artus (1240) die Traumreiche der Volksdichtung, der Minnepoesie und des höfischen Epos in das Spiel bewußter Illusion umsetzt, mag er ein Don Quijote heißen; nur daß er doch immer nur in bescheidenen Grenzen der Narr des eigenen Spiels blieb. Ich sehe zwar keinen Grund, die Wahrheit jener berüchtigten Anekdoten zu bezweifeln, namentlich als der unreife Knappe die hohe Minne zu Agnes von Meran mit dem gleichen Eifer „betrieb“, wie später die Staatsgeschäfte. Peire Vidal, der provenzalische Deutschenfresser, der den rasenden Roland spielte, indem er wie ein Wolf heulend in den Wäldern umherlief, hat mehr getan als das Waschwasser der Geliebten auszutrinken (und man kannte noch keine Seife!) oder sich einen Über-

finger abzuhauen — Geschichtchen, die deshalb noch nicht erfunden zu sein brauchen, weil sie sich irgendwo auch sonst literarisch nachweisen lassen, ja die er sogar auf Grund der Tradition wahrgemacht haben kann! Aber der Ritter von der traurigen Gestalt ist immer durchgebläut worden, während bei dem klugen Österreicher der Sancho Pansa mit dem Don Quijote auf demselben Roß sitzt ... Ulrich ward zur Verkörperung der Ritterromantik und seine Beziehungen auf den Turnierfahrten dienen auch den adeligen Träumen von Unabhängigkeit dem Herzog gegenüber ... Wenn man Friedrich Wilhelm IV. den „Romantiker auf dem Thron der Cäsaren" genannt hat, so ist Lichtenstein Romantiker nur auf dem Turnierroß und beim Ständchen gewesen; sonst war er Realist bis zu der Prosa seines Tagelieds, in dem eine „wahrscheinlichere" Vertraute den romantischen Wächter mit dem Horn ersetzen muß.

Ist doch diese ganze Tendenz, große Ideen buchstäbliche Wahrheit werden zu lassen, im Mittelalter zu beobachten. Wenn der Papst auf den Rücken des Kaisers tritt mit dem Wort: „du sollst auf die Schlange treten" und wenn der Kaiser ihm den Steigbügel halten muß — auch da wird das Symbol realisiert. Und in Lichtensteins eigner Zeit geschah das unter den Frommen: die geistlichen Liebesproben der heiligen Elisabeth sind das rechte Gegenstück zu den weltlichen des steirischen Ritters. Und freilich setzen beide ein gläubiges Naturell voraus — und eine opferbereite Energie.

Lichtenstein, der einer an der Minne unglücklich gewordenen Zeit noch einmal den Frauendienst paradigmatisch vorlebte und in seinen gereimten Lebenserinnerungen — in die seine schönen Lieder eingelassen sind — dies urkundlich belegt als „ein Wort für jüngere Dichter" gleichsam, als ein Zeugnis, wie seine wohlklingenden Weisen aus dem Leben, aus der Situation entsprungen seien — Lichtenstein ist ein unentbehrliches Glied in der Entwicklung unserer Minnedichtung. Den feinen Künstler haben kleinere Genossen nachgeahmt: Herrand von Wildonje (1248—1278) aus der Steiermark, der auch Novellen gedichtet hat — wieder ein Beweis für die epischen Interessen dieser Lyriker — der Burggraf von Lüenz (in Kärnten, 1231 bis 1256), Sachsendorf (1248—1249), Stadeck (1230—1261) u. a. Dieser Umstand, daß zum erstenmal ein wirklicher Dichter auch persönlich Mittelpunkt eines dichterisch angeregten Kreises wird, ist auch nicht zu übersehen; auch dies weist auf neue Verhältnisse; auch hier liegt, mitten im starrsten Minnedienst, eine entfernte Vordeutung des Meistergesangs!

Wenn Lichtenstein aus sich selbst eine Märchenfigur machte, wenn die Legende die Erlebnisse Neidharts ins Sagenhafte weitergesponnen hat, wenn Neifen und Morungen im Volkslied alte Sagenmotive auf sich haben nehmen müssen, so ist doch der stärkste Beweis für die Berührung zwischen Dichterleben und Sage die Gestalt des Tannhäusers.

Was ich die „Dichterheldensage" nenne, das ist eine höchst merkwürdige Erscheinung. Nicht an die Gestalten der großen Kaiser, Bischöfe, Feldherren knüpft sich die neue Heldensage; außer daß sie etwa erst Kaiser Friedrich II., dann Kaiser Friedrich I. in den Berg entrückt. Aber Christian von Dassel oder Engelbert von Cöln blieben im Licht des Tages; die Sage, die sich einst an Hatto von Mainz und den „Mäuseturm" geknüpft hatte, erwählt jetzt zu ihren Helden Dichter, die politisch, gesellschaftlich gar keine Rolle gespielt haben. Die rasch aufsteigende und rasch sinkende Sonne der Minnedichtung ist der eigentliche Held dieses Zyklus von Umdichtungen historischer Persönlichkeiten, der es in dem Gedicht vom Wartburgkrieg auch wirklich zu einer Art zyklischer Verdichtung bringt!

Starke Zeitgedanken und landschaftliche Stimmungen heften sich an berühmte Sängernamen, wie einst an die berühmter Krieger, wie später an die berühmter Abenteurer (Faust, Eulenspiegel). Ein zufälliges Wort genügt, damit die Sage sich verfängt und hängen bleibt, wenn sie einmal in der Luft liegt. — Wer war dieser Tannhäuser, an den eine der tiefsinnigsten Sagen sich knüpfte? Ein unbedeutender Dichterling aus dem Salzburgischen oder Bayrischen, der an manchem Fürstenhof sang, einen Kreuzzug (wohl 1228) mitmachte und gegen 1270 starb. Er prunkt mit Gelehrsamkeit schon fast in der Art der bürgerlichen Poeten, obwohl er adelig war; er läßt aber auch sonst kein Mittel unversucht, das auf das Publikum wirken kann: Frömmigkeit und Frivolität, Minneparodie und höfische Art. Ein rechter Fahrender ist er, der nirgends fest zu bleiben vermag; wie ein Spielmann schwelgt er in der Häufung von Farben, Vögeln, Blumen; Fremdwörter müssen den Reim aufschmücken. Er hat viel mit sich zu tun, nennt, charakterisiert, kopiert sich selbst; aber auch draußen interessiert ihn vielerlei: und er macht sich mit Geographie wichtig. Aber all das lag wirklich im Zeitgeschmack und wer in solchen Perioden viel schreit, wird viel gehört — es gibt glücklicherweise auch Zeiten, in denen man die Leisen vernimmt. —

Nun hatte er ein Bußlied gesungen, nachdem er von Frau Venus gedichtet

hatte; und eine kleine Liebhaberei hatte Glück gemacht: daß er die sogenannten „unmöglichen Fristen" in seine Minneverse verwebte, angebliche Bedingungen der Dame wie: sie würde ihn gern erhören, nur solle er ihr erst die Sonne herunterholen. — Als nun der alte Kampf zwischen Minne und Kirchlichkeit durch die Reaktion der volkstümlichen Frömmigkeit gegen die neue Kirchenstrenge der Bettelorden in eine neue Phase trat, ward Tannhäuser zum Vertreter des Minnesangs, der sich in den Venusberg verirrt, zur Kirche zurück will, von der Klerisei verdammt wird, aber von Gott freigesprochen. Das Tannhäuserlied, uns freilich erst aus später Zeit überliefert, ist ebenso sehr gegen die wilde Erotik gerichtet wie gegen den inquisitorischen Übereifer; wie man in Deutschland wohl die heilige Elisabeth verehrte, Konrad von Marburg aber nicht ertrug und aus dem Landgrafen Ludwig keinen wüsten Tyrannen und Kirchenfeind machte, sondern einen braven Hausherrn, dem zulieb wohl schon einmal ein Wunder eine hausfrauliche Notlüge rechtfertigen darf.

Diese Stimmung der thüringischen Volksballade ist auch die des Wartburgkriegs, der einen (wirklichen oder erfundenen) einheimischen Dichter Ofterdingen gegen die hochberühmten französierenden und gelehrten Meister ausspielt, sie bietet in religiöser Hinsicht die gleiche abgetönte Mittelstimmung, wie sie in poetischer die thüringische Dichtergruppe vertritt.

Ihr größter Name ist der erste: der Heinrichs von Morungen (1213 bis 1221). Dieser wirklich bedeutende und dabei höchst liebenswürdige Dichter beweist, wie Walther nur eben der große Vollender von Tendenzen war, die sich überall regten: die epische Situation ist auch bei Morungen vorhanden, der reizend (wohl im Anschluß an ein Volkslied) erzählt, wie er seine Geliebte in Tränen fand, als sie ihn tot glaubte. Vor allem aber richtet sich sein gesund-sinnliches Interesse auf akustische Belebung der Minnedichtung. Er fühlt sich den Vögeln verwandt, singt von Nachtigall und Star und plappert ihnen scherzhaft ein „nein nein nein!" und „ja ja ja!" nach; oder er flüchtet aus den schon abgebrauchten Klängen zu der Urkraft der Interjektion und wird nicht müde sein „O weh!" hervorzustoßen, das er auch volksliedmäßig als Refrain verwendet. Auch ihm, wie jedem Dichter von starkem Sprachgefühl, wie unserem Lessing vor allen, wird jede Metapher wieder lebendiges Bild: das „Verzaubern" ruft ihm die Elfen ins Gedächtnis; das Herz, von dem er gern spricht, wird ein Schatzbehälter: wer es aufbricht, wird das Bild der Geliebten mitten inne finden. Sind das

Züge, die er mit den großen österreichischen Lyrikern teilt, so trennt ihn von diesen, deren Melodie immer etwas Salonmäßiges, Walzerhaftes behält, der stürmische Rhythmus, wie er vor Günther kaum wieder deutsche Verse bewegte; die ritterliche Vorliebe für das Strahlende, Glänzende; endlich, nicht zum wenigsten, ein viel engerer Anschluß an die Kunst der Troubadours. Wie Wolfram im Epos, hat er im Lied die fremde Schulung vollkommen in deutsche Empfindung aufgelöst; auch er eine starke Natur, die den zwîvel hinter sich gelassen hat.

Diese gesunde Art der Aneignung teilten mit ihm jüngere Thüringer wie Kristân von Lupin; allgemeiner aber ist bei ihnen die für Morungen bezeichnende Verbindung der Vorliebe für anschauliche Situationen mit derjenigen für das Literarische, Gebildete. Morungen spricht von der Inschrift auf seinem Grabstein, der „tugendhafte Schreiber" (Henricus Notarius 1208—1228), der im Wartburgkrieg auftritt, hat ein fast gelehrtes Kampfgespräch gedichtet, dessen dramatische Anlage auf das in Thüringen einheimische besondere Interesse an Vorformen der Bühne hinweist. Inhaltlich erinnert es übrigens an jene Disputation mit dem Vater, die der junge Goethe ausfocht, als er auf der Schwelle Weimars stand. — Kristân von Hamle (um 1225) teilt mit Morungen das literarische Gleichnis, aber auch den stark beweglichen Schritt des Verses und das Genrebild: „als meine Herrin Blumen pflückte"; selbst im Gleichnis werden Sonnenschein oder Mond in Bewegung geschildert. — Kristân von Lupin (1292—1312), aus einer jüngeren Generation, zeigt seine landschaftliche Eigenheit sogar in dialektischen Zügen; das neue Bedürfnis nach Einzelheiten befriedigt auch er in der Erwähnung der weichen Hände der Geliebten. — Heinrich Hezbolt von Weißensee (1312—1345) zeigt Dialekt und verbindet wie Kristân von Hamle den hüpfenden Versschritt mit jener Wespentaille der Strophen, die Morungen in Mode gebracht hatte. An Farbenkontrasten hat er ein Freiligrathisches Vergnügen, wenn er das Rot aus dem Weiß hervorbrechen läßt; und sogar typische Lobformeln gewinnen Anschaulichkeit. — Endlich der Dürinc (1363?) bringt die Metrik schon dicht ans Meistersingerische, die Wort- und Bildwahl ans Gesuchte, Abgeschmackte: auch diese kräftige, „bodenständige" Tradition hat sich erschöpft.

Landschaftliche Gemeinsamkeit zeigen auch die Schweizer; aber vorzugsweise in der Form übereinstimmender Anlehnung an die Muster im Reich. Doch fehlt es keineswegs an Talenten.

Den Typus des Nachdichters verkörpern etwa die vornehmen Herren Jacob von Warte (1268—1323), Bruder des Königsmörders Rudolf, und Heinrich v. Stretlingen (1258—1294), der die unpoetische Anlage seiner Strophen durch Reimkünste und Responsionen zu übergülden sucht — übrigens der erste Minnesinger, der in neuerer Zeit ein Denkmal erhielt: sein Besitznachfolger, der Geschichtschreiber Mülinen hat es ihm errichtet. — Walther von Klingen (1251—1286), ein frommer Herr aus demselben Geschlecht, dem die aus Scheffels Ekkehard bekannte Wiborada reclusa (gest. 926) angehört, ist Epigone als Dichter wie als Gönner, übrigens insofern eine charakteristische Gestalt, als dieser Schutzherr der Schweizer Minnesinger zugleich ein Klostergründer war. — Aber endlich führt dies mit Hingebung durchgeführte Lernen von den reichsdeutschen Mustern doch wenigstens zu einer bedeutenden Erscheinung, zu dem hervorragendsten dieser Epigonen, mit denen der Ring sich rundet: wie sein Vorbild Hartmann faßt Konrad von Würzburg wieder alle Formen poetischer Betätigung virtuos und bewußt zusammen.

Konrad von Würzburg (am 31. August oder 1. Juni 1287 an der Pest gestorben) hat in Basel eine ausgedehnte und wirkungsvolle poetische Tätigkeit entfaltet. Konrad ist der Epigone im großen Sinn, dessen Ehrgeiz zwar ganz auf Nachahmung gerichtet ist, so aber, daß er selbst sie als Wiederbelebung auffaßt. Am Ende der höfischen Zeit erneut er das Bild Hartmanns, in gewollter Vielseitigkeit, glatter Virtuosität, ehrlichem Idealismus. Was Ulrich von Lichtenstein tatsächlich im Leben zu verwirklichen sucht, muß der arme Bürgersmann sich zusammendichten: ein erfundenes (wenn auch an das Königsturnier Richards von Cornwallis vom 17. Mai 1257 zu Aachen angelehntes) „Turnier von Nantes" gibt ihm Gelegenheit, in der Wappenbeschreibung zu schwelgen, gleichzeitig aber die einheimischen Fürsten (zu denen der Engländer als erwählter deutscher Kaiser gerechnet wird) über die Franzosen siegen zu lassen. Insofern bildet das Gedicht ein Gegenstück zum „Wartburgkrieg" mit seinem Kampfspiel einheimischer und fremder Sänger. Aber es bedeutet doch noch mehr: den Versuch nämlich die zyklische Epik in Gegenwartsdichtung umzusetzen. Denn Konrad fühlt, daß die alte Zeit zu Ende geht: das spricht seine „Klage der Kunst" aus; das auch sein Versuch in der „Goldenen Schmiede", die Gesamtheit der auf die Jungfrau Maria angewandten Metaphern und symbolischen Wendungen in einem kunstvollen Festschmuck für die Mutter Gottes gleichsam ein für

allemal festzuschmieden. Es ist eine Epoche der dichterischen Sammlung, ja der poetischen Kodifikation, die auch durch Freidanks Lehrgedicht oder dasjenige des Thomasin bezeichnet wird; war doch die juristische Kodifikation schon vorangegangen, indem der Ritter Eike von Repgow (1209 bis 1233, im Anhaltischen) das Recht der Niederdeutschen in seinem „Sachsenspiegel" sammelte — eine auch literarisch wichtige Tat, der erste Versuch, Geschäftsprosa durch Annäherung an die Schriftsprache literarisch zu gestalten und daher auch von unvergleichlichem Erfolg begleitet. — Gerade in Konrads Zeit (nach 1268) folgte ihm das zweite große Rechtsbuch, der „Schwabenspiegel".

Doch hat sich Konrad zum Schmieden seiner Marienkrone gewiß nicht nur durch eine freilich an ihm öfters zu beobachtende Freude an der Vollständigkeit, auch nicht nur durch seine innige Frömmigkeit bestimmen lassen. Ausschlaggebend war vielmehr wohl eine Neigung, die wieder nicht nur für ihn bezeichnend ist, sondern für den ganzen Zeitabschnitt: die Freude am Symbol. Jene „emblematische Dichtung", die im 17. Jahrhundert Europa beherrscht und noch bis zu Winckelmann fortdauert, kündet sich hier zuerst an und macht den auf Strenge und Reinheit wie der Form so der höfischen Gesinnung sorglich bedachten Konrad zu einem Verbindungsglied zwischen Minne- und Meistergesang. Zeiten, die einen starken Realismus noch nicht einfach zum Ausdruck bringen können, wählen gerne diesen Ausweg. So wird die Allegorie im kleinen wie im großen mächtig; und wie das ernste Lehrgedicht von König Tirol die Jugend in Zucht und Sitte als Hofgewänder kleiden will, so wird in dem Scherzgedicht von der bösen Frau ein Eiergericht aufgetragen, das mit dem Salz des Kummers und dem Schmalz der Untreue angerührt ist. Oder der Küchenmeister Heinzelin von Constanz (vor 1298) schildert das Land der Venus mit Hilfe symbolischer Begriffe, wie nach Jahrhunderten der geistreiche Fontenelle das Land der Zärtlichkeit. Konrad selbst dichtet eine geistliche Allegorie, wenn Wirnt von Gravenberg im „Lohn der Welt" diese Frau Welt mit dem schönen Gesicht und dem scheußlichen Rücken erblickt. Aber auch seine weltlichen Dichtungen, wie der Roman Partenopier (1277, nach französischer Vorlage) finden ihren ersehnten Höhepunkt, sobald eine Dame in einer Symbolhäufung von der Art der „Goldenen Schmiede" gepriesen werden kann als Spiegel und Blume und irdisches Paradies. Ebenso allegorisieren seine geistreichen „Sprüche", während die Lieder in entsprechender Weise durch andern aufgesetzten Prunk,

Reimhäufung, Farbenhäufung, aber auch Refrain und Natureingang poetischer gemacht werden sollen als sie an sich sind.

Vor allem ist Konrad doch, wie Hartmann, lehrhafter Epiker. Und zwar wagt er sich an die größten Stoffe: an den Trojanerkrieg, der mit 40000 Versen unvollendet bleibt (der schwäbische Deutschordenskomthur Hugo von Langenstein (1282—1298) brachte sogar die einfache Legende der heiligen Martina „durch breite Darstellung und Einflechten von weitläufigen theologischen und moralischen Exkursen auf 33000 Verse!) oder an die Fortsetzung der höfischen Epik in jenem Roman von dem Ritter Partenopier, den die Verbannung von der geliebten Meerfei Meliur zu einem Schattenbild seiner selbst macht, bis er im Turnier sie wiedergewinnt. Aber wie schon hier das weiche Ausmalen seelischer Zustände mehr Konrads Sache ist als Kampf und Sieg, so ist er weitaus am besten in der kleinen Erzählung: in der rührenden „Herzmäre", der Geschichte vom verzehrten Herzen des Liebhabers, uns durch Uhlands „Castellan von Coucy" geläufig; der Lohengrinerzählung vom „Schwanritter"; in der Anekdote von Kaiser Otto und dem verzweifelten Ritter Heinrich von Kempten, der ihn am Barte reißt; in Legenden, die ebenfalls den Zustand der Verzweiflung und seine Folgen am liebsten schildern. Nur eine größere Erzählung hält sich auf der Höhe jener kürzeren Geschichten: „Engelhart", eine Bearbeitung der alten Freundschaftssage, die mit ihren Momenten der Verzweiflung und der Rettung, des Idealismus und der ritterlichen Treue für diese anima candida, für diesen reinen Bewunderer der höfischen Ideale wie geschaffen war.

So steht Konrad, selbst eine symbolische Gestalt, mitten im Absinken der höfischen Zeit. Er allein hat sich noch auf allen Gebieten versucht; selbst der obszöne Schwank von der halben Birne könnte seinem Vollständigkeitsdrang zugetraut werden. Aber in seiner Art entspricht er völlig den in ihrer Wahl engeren Zeitgenossen.

Am nächsten kommt seiner charakteristischen Vielseitigkeit der fruchtbare Stricker, ein mitteldeutscher, aber längere Zeit in Österreich weilender Fahrender (nach 1215). Wie Konrad im Trojanerkrieg hat er in seinem Karl dem Großen ein historisches Epos geben wollen, wie dieser im „Turnier" in seinem frei und unglücklich erfundenen „Daniel vom blühenden Tal" eine zyklische Heldendichtung, die alle berühmten Gralsritter aufbietet. Seine eigentliche Stärke aber hat auch er in der kurzen Erzählung. Neben dem Schwank, der gut zugespitzt wird und eine frauen- und pfaffenfeindliche

Tendenz mit der sorglosen Heiterkeit, wenn auch nicht mit der Kunst eines Boccaccio verwirklicht, steht die Fabel. Dann kommt auch er zum Sammeln und bringt auf den Namen des „Pfaffen Amis" lustige Dorfpastorenschwänke zusammen, in denen der geistliche Eulenspiegel gegen einen Bischof recht behält. Der Pfaff wie der Ritter (Neidhart!) werden zu Possenfiguren — die „unvuoge", die Walther eintreten sah, hat wirklich gesiegt!

Bedeutender sind die letzten höfischen Epiker. Derselbe Gönner, Konrad von Winterstetten, hat dem Ulrich von Türheim (1236—1246) die Fortsetzung des „Tristan" und Rudolf von Ems (dem alemannischen Hohenems bei Bregenz; gest. 1250—1254) seinen „Wilhelm von Orlens" aufgetragen; wie denn überhaupt das stärkere Hervortreten der Auftraggeber eine neue Ähnlichkeit zwischen der ersten und der letzten Phase der mittelhochdeutschen Dichtung bedeutet. — Ulrich von Türheim ist der geborene „Fortsetzer", der Mann der zweiten Teile; ob er Gottfrieds Tristan, Wolframs Willehalm oder Konrad Flecks Cliges fortsetzt, ist im Grunde gleichgültig. Dabei ist er ein Mensch von eigner Art, von dem Busse uns ein ganz anschauliches Bild geben konnte: ein „Landsknecht, kein Ritter", aber ganz auf den Begriff der „Ehre" gerichtet, die er auch Gott zuspricht; ein alter Junggesell, aber eifriger Anwalt der rechten Ehe; Bewunderer Wolframs und doch ein Mann der wirksamen Dichterarbeit. Die „Familienszene" gelingt ihm am besten (freilich hat der Biograph Ulrichs Humor wohl überschätzt). Im ganzen jener Typus, den Grillparzer charakterisierte, als er von Dichtern sprach, die Goethes oder Schillers Brille auf der Nase haben müßten, um etwas zu schauen.

Bedeutender ist Rudolf von Ems, ein Poet von unheimlicher Fruchtbarkeit, der doch nie einen schlechten Vers gemacht hat — freilich auch nie einen bedeutenden! Rudolf ist vor allem Gelehrter, Historiker, der Quellen vergleicht, Literarhistoriker, der aus seines Meisters Gottfried „literarhistorischen Stellen" eine Manier macht. Er hat sich früh von der höfischen Minnedichtung abgewandt, weil sie ihm unwahr schien — nicht im inneren, sondern lediglich im äußeren Sinne, etwa wie Leopold Ranke sich über das Unhistorische bei Walter Scott ärgerte. Am liebsten bearbeitete er erbauliche Geschichtsstoffe: am gelungensten wieder kurze, wie die Beschämung des auf seine guten Werke pochenden Kaisers Otto durch den guten Kaufmann Gerhard von Cöln — auch hier die Tendenz, einfache tätige Frömmigkeit gegen das Gebaren der „Großen" in Schutz zu nehmen! Oder der Abt von Kap-

pel übergibt ihm die lateinische Geschichte von der Bekehrung des Königssohns Josaphat durch den Einsiedler Barlaam — ursprünglich war es eine buddhistische Legende! Es ist wieder ein Thema, das dieser Generation liegt: ein geistlicher Zweikampf zwischen Heidentum und Christentum; Rudolf freut sich in seinem „Barlaam und Josaphat“ (um 1230) vor allem auch an den Parabeln des Urtextes. Als historisch hat er auch die Geschichte des „Wilhelm von Orlens“ aufgefaßt, einen französischen Liebesroman, in der nun beliebten, weil über die Pflicht innerlicher Konzentration hinweghebenden Form der Biographie. So lang es sich um Kinder und Minne handelt, kommen Rudolfs Verse freundlich-gemütlich an den Leser heran; aber beim Krieg klingt diese Eleganz und Behaglichkeit so stillos, wie wenn Varnhagen von Ense das Leben des alten Dessauer beschreibt. Übrigens ist die Technik des „Buches“ bei Rudolf vollkommen entwickelt. Jedes einzelne „Buch“ beginnt mit einer persönlichen Einführung, die der kunstreiche Berufsdichter durch Akrosticha abstempelt, und schließt mit einem bewegten Szenenbild oder einer lyrisch-rhetorischen Anrufung an Frau Reue oder Frau Minne. Endlich nimmt er die Stoffe der frommen Vorzeit wieder auf, die Alexanderdichtung, und gar in der Weltchronik das Thema der Kaiserchronik. Diese aber konnte selbst sein Fleiß nicht bewältigen: diese Biographie der Welt von der Schöpfung her kommt nur bis zu König Salomon. Sie hat aber ungemeine Wirkung gehabt; wie man behauptet, ist aus ihr „die gesamte Kunde des Alten Testaments, welche während des 14. und 15. Jahrhunderts in Deutschland im Besitze der weltlichen Stände war, einzig und allein geflossen“.

Rudolf von Ems wird schwerlich auch Lyriker gewesen sein; die Gattungen spezialisieren sich wieder mehr und von den geringeren Zeitgenossen ist nur etwa Lichtensteins Freund Herrand von Wildonje, wie wir sahen, Lyriker und Epiker zugleich, in kleinen, gut erzählten Geschichten. Unlyrisch sind die Romanschriftsteller im Zeitgeschmack, deren Typus etwa der hildesheimische Ritter Berthold von Holle (1251—1270) vertritt; seine Epen („Demantin“, „Darifant“ und „Crane“) sind frei erfunden d. h. im Anschluß an die vorhandene volkstümliche und höfische Epik und natürlich spielt die „staete“ in ihnen dieselbe Rolle wie im modernen Durchschnittsroman die treue Liebe. Wie er in Niederdeutschland, ist in Oberdeutschland der Salzburger Pleier (1260—1280) mit drei Romanen („Garel vom blühenden Tal“, dem Stricker nachgeahmt), „Tandareis und Flordibel“, Lie-

besbiographie wie der „Wilhelm von Orlens" oder „Mai und Beaflor"; „Meleranz", Artusroman mit Verlassen und Wiedergewinnen der Geliebten — Motive des „Partenopier") der Spielhagen seiner Generation, ohne übrigens die persönliche Bedeutung dieses neueren leitenden Romanziers zu verraten.

Aber wenn diese Epiker an sich auch noch weniger zu bedeuten haben als jene Romanschriftsteller des 19. Jahrhunderts, die das „bürgerliche Epos" in den Tagen unserer Väter schufen und trugen — als Gesamtheit sind sie wie diese ein unschätzbares Zeugnis für die Weltanschauung und Kunstanschauung des ausgehenden höfischen Zeitalters. Dessen Ideale herrschen noch, aber nicht mehr mit der Kraft selbsterlebter Aneignung, sondern mit der Selbstverständlichkeit der Vererbung. Die Welt, die man bis in ihre nationalen Provinzen hinein am bezeichnendsten die des Königs Artus nennen mag, steht überall im Hintergrunde, als feste Kulissen des wechselnden Theaters Motive und Sentenzen liefernd. Die Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg wollen sie erhalten, die Pleier und Holle auf der alten Bühne neue Stücke aufführen — doch mit den alten Schauspielern; die Satiriker selbst messen sich beständig an ihr, wie sie sich an ihr reiben, und die Didaktiker setzen sich mit ihr als der regierenden Macht auseinander.

Es war klar, daß diese lehrhafte, realistische, den alten Idealen zugleich mit heimlicher Liebe und entschiedener Skepsis gegenüberstehende Generation die Humoristen so wenig entbehren konnte wie die reinen Gnomiker. Nach jeder Romantik kommt ein — größerer oder kleinerer — Heinrich Heine, und nach jeder Epoche der Tendenzdichtung ein Bodenstedt — leicht ein größerer. Und beide Tendenzen fanden wir ja schon im Minnesang selbst tätig: die didaktische in der Spruchdichtung, mit der Walther und seine Nachfolger die alte biedere Parabeldichtung des Fahrenden Spervogel und seiner Genossen Heriger und Kerlinc (um 1173) veredelnd aufnahmen, die satirisch-humoristische in den Minneparodien der Steinmar und Hadlaub, ja schon in der ganzen Anlage der höfischen Dorfpoesie.

Neidhart hat unmittelbar auf diese neue Gattung gewirkt; sein Bauernspott lebt in ihr fort, sein Name wird angerufen. Aber diese idyllische Satire, wie man sie nennen könnte, hat nichts von seiner persönlichen Manier, weder die Mannigfaltigkeit der Form, noch auch den Hang zum Verbotenen. Sie ist vielmehr rein humoristisch, wenigstens in den drei Kabinettstücken, die auf den „Meier Helmbrecht", seiner würdig, aber doch ohne seine kulturhistorische Bedeutung, folgen.

Wernher der Gartenaere, der unbekannte Verfasser des Gedichts vom „Meier Helmbrecht" (1236—1250), ist ein bewundernswerter Künstler. Einen wirklichen Vorfall — wie ich wenigstens fest glaube — griff er als typisch auf: ein Bauernsohn aus der Salzburger Gegend war durch seine prächtige Haube eine Lokalberühmtheit geworden. Mutter und Schwester hatten sie in familienhafter Anbetung dem Stolz des Hauses gestickt. Seine Eitelkeit wird ihm dann zum Verderben: er ist sich zum Bauern zu gut, und da er ein wirklicher Ritter nicht werden kann, geht er unter die Strauchritter und Wegelagerer, vor deren Gesellschaft der „Winsbeke" den jungen Ritter warnt. Auch die Schwester verfällt der Verführung durch die Romantik der Straße. Aber schließlich kommt über die Abtrünnigen die Vergeltung — nach des frommen Dichters Auffassung mehr noch, weil er Vater und Mutter verleugnet, als weil er geraubt und gemordet hat. So wird der junge Helmbrecht zu einem Vertreter der ganzen Generation, die von den strengen sozialen und moralischen Anschauungen der Väter abfällt, und die Haube wird zum Symbol der Hoffart, und die eingestickten Tauben fliegen davon — ein Spatz in der Hand wäre besser! — Dies Gedicht, das würdige frühe Gegenstück zu Goethes „Hermann und Dorothea", übertrifft in der Kunst der Charakterzeichnung alle Epen außer den beiden größten: Parcival und der Nibelungennot. Die eigentliche tragische Hauptfigur ist der alte Bauer, der sein Gut wie seine Lehre, seine Hoffnung wie — seine Liebe zerrinnen sieht; in der Wandlung von herzlicher Güte zur vergeltenden Härte ein bäurisches Ebenbild Kriemhildens. Aber die Verführten sind nicht minder sicher gezeichnet, vor allem der Sohn, der seine Rede mit fremden Blumen bestickt und zu dem erfahreneren Raubgesellen bewundernd aufblickt. Diese Gruppe richtet sich wohl gegen den Übermut der reichen Bauern — und hierfür eben zitiert der Dichter Herrn Neidhart —, gleichzeitig aber sind die Straßenräuber doch ein warnendes Abbild auch des heruntergekommenen Ritterstandes, über dessen Verfall der alte Meier beweglich klagt; ihr Rauben und Reiten ist das Zerrbild des höfischen Abenteuerns. Aber auch die häufige Zeitklage über das Sinken der Geistlichkeit wird in einer Nebenfigur, einer gefallenen Nonne, lebendig. Durchaus aber ruht die ganze, unübertrefflich aufgebaute Erzählung auf lebendiger Anschauung, die auch die örtlichen Namen und Verhältnisse mit realistischer Treue wiedergibt. Die gewandte Technik der „kleinen Erzählungen" ist an ein bedeutendes kulturhistorisches Thema gewandt und mit der reifen Psychologie der großen Epen verbunden.

Es ist vielleicht das „vollkommenste“ epische Gedicht, das zwischen den Meisterstücken der Edda und Goethes die germanische Poesie hervorgebracht hat. All die Meleranz und Wigamur verschwinden neben den beiden Helmbrechten wie die Helden der Romane von Lohenstein oder Buchholz vor dem (freilich viel kunstärmeren) Simplizissimus.

Ist diese Perle idyllischer und doch scharfer Satire bitter ernst, so glänzen neben ihr drei „Humoresken“ von freiestem Spiel der Phantasie, die wieder erst im 19. Jahrhundert bei Gottfried Keller ihresgleichen finden.

Edward Schroeder hat die „Böse Frau“ (früher nannte man sie das „übele Weib“) und den „Weinschwelg“ dem gleichen Dichter zugeschrieben — mit guten, und doch vielleicht noch nicht völlig ausreichenden Gründen. Sicher ist die gemeinsame Heimat: Tirol nördlich vom Brenner; und die ungefähr gleiche Zeit (die „Böse Frau“ um 1260, der „Weinschwelg“ um 1280); sicher auch die innere Verwandtschaft. Beide setzen die Welt der großen Epen als gut bekannt voraus und lehnen sich mit leicht parodistischem Scherz an ihre Erzählungen — wie denn der Deutsche nicht leicht einen Scherz ohne feierlichen Hintergrund wagt —: Walther ward nie von Hildegund so geprügelt, Tristan nie so von Isoldens weißen Händen durchgebläut wie der Ehehiob von seiner Haustreue, und dem deutschen Falstaff klingt das Glucksen in der Kanne lieblicher als Horands Sang. Auch werden gewisse Floskeln Gottfrieds und seiner Schüler parodiert: „sage ich gelb, so sagt sie rot, sage ich rot, so sagt sie gelb.“ Aber nur die Böse Frau scheint aus parodistischer Tendenz geboren. Die verbotene Frauenschelte, das verstiegene Frauenlob des Minnedienstes haben an ihrer Wiege gestanden; und der ritterliche Kampf für die Dame wird durch den Holzkomment am häuslichen Herde in den Schatten gestellt. Schließlich sitzt der Herr des Hauses geduckt in der Ecke und sagt kein Wörtchen, um den Drachen in seiner friedlichen Stimmung zu erhalten. — Wirkt das beständige Heraufbeschwören der berühmten Liebespaare in dieser ersten deutschen Ehetragödie doch auf die Dauer ermüdend, so ist dagegen im „Weinschwelg“ der Reichtum der Phantasie gar nicht genug zu bewundern. Der einsame Trinker, dessen liebster Buhle im Keller liegt, kann sich in großartigen Lobsprüchen seiner Herrin, der Kanne — denn ein Becher täte es nicht! — gar nicht genug tun und unterbricht seine trunkene Litanei nur, um den Trank herunterzugießen. Witzig wird der Refrain „da hub er die Kanne und trank“ nicht zum Schluß der Absätze, sondern zu ihrer Einleitung

gemacht, und indem die Zeile am Schluß wiederkehrt, läßt sie noch in eine Unendlichkeit des Trinkens hineinblicken. —

Der Weinschwelg — der in einem schwächeren „Weinschlund“ nachgeahmt wurde — trinkt; in der „Wiener Meerfahrt“ wird gesoffen. Der „Freudenleere“, der sie gedichtet hat, verstand einen schon dem Altertum bekannten Schwank vorzüglich zu erneuern; in der Technik, im Übermut, in dem Spiel mit Traum und Wirklichkeit ein preiswerter Vorläufer Raimunds und der Wiener Zauberposse; obwohl er selbst kein Österreicher ist. — Eine Gesellschaft Wiener „Phäaken“ ist in jene angenehme Weinstimmung geraten, in der man für alles Hohe und Große mit Rührung sofort zu haben ist. Sie wollen auch etwas Großes tun — die Pilgerfahrten und Kreuzzüge sind so verdienstlich — mit einemmal sind sie auf der Meerfahrt, schwanken vom Schiff geschaukelt und werfen den einen Genossen, der an dem Sturm schuld ist, um das Unwetter zu besänftigen, als Opfer in die empörte See. Freilich bricht der Arme bei dem Sturz aus dem Fenster Arm und Bein, so daß der Weisheitsspruch des 18. Jahrhunderts: „tutius peregrinari domi“, „am besten reist man, wenn man zu Hause bleibt“ seine Wahrheit einmal nicht bewährt...

Mit dem „Kleinen Lucidarius“ (nach einer in ihm vorkommenden Gestalt früher fälschlich „Seifried Helbling“ genannt; Österreich 1283 bis 1299) kommen wir wieder auf den Boden der ernsten Zeitsatire zurück. Freilich sind diese Satiren — fünfzehn wie die „Eidgenossen“ des Eberlin von Günzburg, jene berühmten Flugschriften der Reformationszeit — keine Meisterwerke mehr, unpoetisch, übellaunig, monoton; doch heben sie sich im zweiten Teil, nachdem der Verfasser dem lateinischen Bildungskatechismus „Lucidarius“ die Gesprächsform abgelernt hat. Der Edelknappe vertritt die neue Jugend, die wieder gut österreichisch, ritterlich, idealistisch sein will und sich dazu bei dem Dichter Rats erholt; die starke Betonung des Partikularismus ist sehr zu beachten. — Der Dichter geht von den sozialen Erscheinungen aus, gibt aber eine vollständige Tugendlehre; speziellere Anleitungen waren längst vorangegangen, so eine auf Tannhäusers Namen gehende „Tischzucht“ oder der „Jüngling“ des Österreichers Konrad von Haslau (um 1270), der auch mehr die äußeren Anforderungen betont: augenscheinlich kamen den höfisch tuenden Helmbrechten aus dem Bauernstande vielfach verwahrloste Rittersöhne entgegen.

Ist schon in den letztgenannten Lehrgedichten der Anteil der Satire und

gar des Humors gering, so haben andere Gnomiker sich ganz dem Ernst, ja zum Teil der Feierlichkeit geweiht.

Diese reine Gnomik steht natürlich zu der Spruchdichtung in besonders enger Beziehung, die nach Walther bedeutende Meister hervorgebracht hatte: Bruder Wernher ein Österreicher (1230—1266), ein eifriger Teilnehmer an den politischen Meinungskämpfen, in denen er eine merkwürdige Unabhängigkeit des Urteils bewies; ein vielerfahrener Wanderer; als Dichter mehr durch die Kunst, seine politischen Flugblätter originell einzuleiten und prägnant abzuschließen hervorragend als durch wahrhaft poetische Begabung, übrigens eine würdige und sympathische Persönlichkeit; und Reinmar von Zweter, um dessentwillen der von Hagenau den Beinamen des „Alten" erhalten hat, wahrscheinlich aus niederem Adel (in der Gegend von Bruchsal) geboren, der das Horn des politischen Kampfes (1227) aus Walthers Händen nahm, ein eifriger, ja leidenschaftlicher Ghibelline, der Parodie und Satire mehr als Wernher geneigt, ganz auf Deutlichkeit und unmittelbare Wirkung gerichtet, „ein redlich und sittlich strebender Geist, nicht reich an Formen, aber auch nicht formell verwahrlost, nicht tief in der Auffassung, aber stets gewissenhaft und tüchtig" — so charakterisiert Roethe diesen dem Uhland Walther von der Vogelweide bescheiden folgenden Gustav Pfizer der mittelhochdeutschen Zeit.

Mit Walthers Namen ist auch der des bedeutendsten Systematikers unter den mittelalterlichen Gnomikern verknüpft. Thomasin von Zirclaria (Cerchiari in Friaul), ein italienischer Domherr, ist der erste nichtdeutsche Poet in deutscher Zunge; und sein Lehrgedicht (1215—1216 verfaßt) hat er ausdrücklich den „Wälschen Gast" genannt. (Auch diese Personifikation der Gedichte ist Epigonenart; so nennt Hugo von Trimberg das seine den „Renner", weil es in alle Lande laufen soll — oder Freiligrath redet seine Alexandriner an: „Spring an mein Wüstenroß aus Alexandria!") Auch er ist kein wirklicher Dichter; auch er ist eine tüchtige und vertrauenerweckende Persönlichkeit. Er gibt einen richtigen Kursus, beginnt mit der Erziehung der ritterlichen Jugend, dieser Hauptsorge der österreichischen Dichter, unter denen er gelebt hat, und geht dann zur Erörterung der vier ritterlichen Kardinaltugenden über: der staete, die bei ihm etwa zur „Zuverlässigkeit" wird (eine Eigenschaft, die der sogenannte Seifried Helbling bei seinen jüngeren Landsleuten besonders schmerzlich vermißte!); der mâze, die wir schon mit „Harmonie" übersetzt haben; dem reht, dem Gerechtigkeitssinn, und der

milte, der Freigebigkeit. Man könnte formulieren: erst die Pflichten gegen sich selbst, dann die gegen andre; und wieder: erst die Gesinnung, dann die Betätigung — eine Ordnung, die noch ganz dem höfischen Idealismus entspricht.

Das Bedeutende nun an Thomasin, der ein eifriger Anhänger des Papstes, ein Ketzerverbrenner und Schulmeister ist, ist dies, daß er als der einzige ganz folgerichtig versucht hat, den Kompromiß zwischen Welt und Kirche zustande zu bringen. Er nimmt die höfischen Ideale als eine gegebene Tatsache und sucht nun die Romane von Tristan und Parcival, von Dido und Penelope in den Dienst der ritterlichen Erziehung zu stellen, wie man König David und König Salomo, Maria und Magdalena längst zu Vorbildern gemacht hatte. Und wenn er sich zu kräftigem Pathos erhebt, indem er den christlichen Adel deutscher Nation als den besten in der Welt zur Befreiung des heiligen Landes aufruft, dann begreifen wir wohl, daß er den miles christianus liebt und braucht, auch wenn er noch mehr Ritter als Christ sein sollte. — Thomasin ist auch in seiner Begabung der rechte Sohn seiner Zeit. Seelenzustände kann er nachfühlen und (vielleicht von einem Vers Lichtensteins angeregt) den Traum des Armen, der sich reich träumt, anschaulich ausmalen; dem Bedürfnis nach Anschaulichkeit dient er durch „Predigtmärlein“ aller Art, Fabeln, „Sinnbilder, die teilweise aus dem Physiologus stammen, Beispiele aus der Zeitgeschichte“. Nur — poetisch zu durchgeistigen bleibt ihm versagt und vor der zündenden Redegewalt des Von der Vogelweide steht er wie vor unheimlicher Hexenkunst und kann nur ihre seelenverwirrende Macht beklagen.

Ganz aus deutscher Gesinnung sind dagegen die anmutigen kleinen Lehrgedichte von König Tirol und dem Herrn von Windsbach geboren — beide volkstümliche strophische Poesien aus dem Gefolge des größten deutschen Ritterdichters, von Wolfram bedingt wie Bruder Wernher und Reinmar von Zweter es von Walther sind.

Der „König Tirol von Schotten“ (nach 1250) will, wie der Wälsche Gast, weltlichen Rittersinn mit kirchlicher Frömmigkeit verschmelzen; freilich kam gleich ein Fortsetzer, der das für unmöglich hielt und den Vater von seinem Sohn Fridebrand zum asketischen Verzicht auf die Welt überreden ließ! Aber der alte König riet zu tapferem Widerstand gegen das Unrecht; ja nach Baesecke's Meinung läßt sich die gesamte Lehre des Vaters auf die Formel bringen: handle so, daß du in der Bedrängnis Freunde hast;

was vielleicht aus einer ursprünglich epischen Situation zu erklären ist: König Tirol von Feinden bedrängt ermahnt seinen Sohn wie Gurnemanz den Parcival.

Ein fränkischer Ritter von Windesbach ist der Eponymus eines andern Lehrgedichts; und auch hier ist dem „Windsbeke", der seinen Sohn unterrichtet, gleich die „Windsbekin" nachgeschickt worden, die die Mädchen lehrt. — Auch der Windsbeke beruft sich auf die Geschichte von Gahmuret wie auf die von Judas; die Frauenliebe ist ihm das wichtigste Mittel zur Reinigung und Läuterung der Seele, und die Untreue ist in der Bibel als Gift für Seele und Leib verrufen.

Die Strophen beginnen regelmäßig mit der Anrede an den Sohn, der gern (wie bei Bruder Wernher und andern) eine Gleichnisrede folgt, die dann im Abgesang aufgelöst wird. Oft sind dabei sprichwörtliche Wendungen benutzt. Denkt man sich Anwendung und Auflösung fort und nur die Gnomen in geordneter Folge aneinandergereiht, so würde man ein ähnliches Bild erhalten, wie es die bedeutendste deutsche Spruchdichtung oder vielmehr Spruchsammlung wirklich darbietet: Freidanks „Bescheidenheit". Der Titel ist leicht mißzuverstehen; „bescheiden" ist der „Bescheid weiß", und da wohl der Name des Dichters symbolisch zu verstehen ist, könnten wir etwa übersetzen: dies Buch soll zeigen, wie ein Mann von unabhängigem Urteil den Lauf der Welt ansieht. Das ist in der Tat der Inhalt. Wie das „Volkslied" seinen Reiz der vollkommenen Übereinstimmung von Wollen und Können verdankt, so wird auch in dieser Volksdidaktik nur genau das ausgesprochen, was jedem klaren gesunden Menschenverstand zugänglich ist, dies aber mit gewinnender Kraft und Anschaulichkeit. Die gesamte Erfahrung von Generationen nachdenklicher Deutscher ist kurz und knapp in Schlag- und Sprichwortform zusammengefaßt, vielleicht ohne den reichen Witz, den die Sprichwörtersammlungen des 16. Jahrhunderts zeigen, dafür aber wärmer, anschaulicher. Der Sprichwortdichter des 13. Jahrhunderts (1229 ist ein sicheres Datum) ist noch nicht der bittere enttäuschte Skeptiker, der die grausamen Erfahrungen zweier Jahrhunderte des Verfalls hinter sich hat; Menschenkenner heißt noch nicht, wie seit den großen französischen Psychologen, nur der, der die Menschen verachtet. — Freidank kann wirklich geistreich sein, wenn er z. B. pointiert sagt: lieber plagen sich die Menschen, um in die Hölle, als um in den Himmel hineinzukommen, oder: Minne belehrt manchen, bis er sie selbst verlernt hat. Von den Sinnbildern des Phy-

siologus macht er reichlich Gebrauch und fügt zahlreiche ähnliche Ausdeutungen der Tierwelt hinzu, auch parabelartige Sprüche von großer Kraft: Schlimm steht's um den Falken, wenn er zu Fuß nach Nahrung gehen muß! ein Bild, das das Schillerische vom Pegasus im Joche an tragischer Gewalt übertrifft. Freilich aber nutzt er überall die Weisheit auf der Gasse; oft gehört ihm nur die Formulierung — aber das gilt auch von Goethes Sprüchen in Prosa und in Versen! — oft nur die Anordnung, die unter der Führung der Stichworte Minne oder Treue, Fürsten oder Pfaffen die Hauptthemata des Lebens kettenförmig bespricht. Eine Schilderung über Erfahrungen auf dem Kreuzzug — „von Akkon" — verankern die zeitlosen Sprüche in der Gegenwart. Auch Freidank steht zu Kaiser und Reich, und gelegentlich ist er Dichter genug, um W. Grimms unmöglichen Einfall, er sei mit Walther von der Vogelweide eine Person, wenigstens einen Augenblick lang begreiflich finden zu lassen. Nimmt man noch die herzliche Frömmigkeit hinzu, so darf man dies Buch wohl das beste „Laienbrevier" in deutscher Sprache nennen.

Die eigentliche Heimat solcher Gnomik aber bleibt die Prosa; auch Freidanks Sprüche sind oft nur eben gereimt, mehr noch Thomasins Mahnungen. Die mittelhochdeutsche Epoche wäre keine volle Blütezeit, wenn sie nicht auch große Prosa besäße. Freilich war die nur auf einem Gebiet möglich: nur die Kanzel weihte die ungebundene Rede zu künstlerischen Ansprüchen. Überall sonst mußte noch die Versform als Ausdruck der gehobenen Sprache zu dem gehobenen Inhalt hinzutreten, sollte literarische Geltung gewonnen werden. Aber die Predigt war vorbereitet: geistliche Dichtung hatte sich ihr liebevoll genähert; und des Franz von Assisi große Dichterseele hatte die Predigt mit dem hellen Feuer der Begeisterung, mit der innigen Wärme des persönlichsten Erlebnisses, mit der Herzlichkeit echtester Menschenliebe erneut. Aus seinem Orden ging denn auch der große Prediger hervor, der die mittelhochdeutsche Prosa uns fast allein, aber mustergültig vertritt: Berthold von Regensburg, der Prophet der inneren Mission, der (von 1253 an) bis zu seinem Tod (1272, 14. Dezember) Deutschland und die Nebenländer durchzog und mit seinen Predigten viele Tausende an die im Freien errichtete Kanzel zog.

Berthold ist Bußprediger: die Buße erst kann erringen, wonach die Zeit lechzt, innere beseligende Ruhe. Aber neben der Schärfe eines Savonarola besitzt er, was dem größten italienischen Prediger abgeht, die Milde, das besänftigende Vertrauen auf die Güte Gottes. Er ist eine durchaus sinnige

Natur, dem inneres und äußeres Leben sich gegenseitig erhellen. Wie er aus der Wirklichkeit die packendsten Vergleiche wählt, so durchdringt er die Dinge des täglichen Lebens mit dem Geist ewiger Andacht. „Gottes Anschauung ist also vorzüglich und süße, daß man ihrer nie gesättigt wird. So ward nie einer Mutter ihr Kind so lieb, daß sie nicht, wenn sie es drei Tage ohn Unterlaß ansehen wollte, ohne sonst etwas anzurühren, am vierten Tag doch gern ein Stück Brot äße." — Überall wird die übersinnliche Betrachtung am Greifbaren, Anschaulichen, ja Alltäglichen genährt. „Du kannst dich wohl eine Zeitlang am weltlichen Reichtum vergnügen. Aber gegen den himmlischen Reichtum gehalten, da ist das, als ritte einer auf einem schnellen Roß rasch an einer Krambude vorbei, und würfe in den Kram nur rasch einen Blick und blickte wieder fort —." Man hat ihm geradezu „Vorliebe fürs Bilderbuchartige" vorgeworfen, und wirklich aus seinen Predigten ließe sich eine fortlaufende Bilderbibel zusammensetzen; aber was für Bilder sind es! Wie einfach und überzeugend, wie klar umrissen! Er fühlt sich mit seiner Gemeinde in voller Einheit. Wo Geiler von Kaisersberg als der geistreiche Modeprediger aufzufallen, in Verwunderung zu setzen liebt, wo Abraham a Santa Clara als der Liebling der frommen Gesellschaft sie auch zu belustigen strebt, wird Berthold einfach zum Dolmetsch, der in die Sprache des Volks, und des Bürgertums insbesondere, übersetzt, was Bibel und Kirchenväter lehrten. Aus den zehn Geboten werden zehn Münzen mit je zwei geprägten Seiten — man sieht auch hier die realistische Unterströmung der „emblematischen", sinnbildernden Literatur.

Die deutsche Beredsamkeit versank noch rascher als die deutsche Dichtung. Daß Berthold sich selbstverständlich an lateinische Vorbilder anschloß, wie es jeder christliche Prediger tut, machte seine Reden nicht undeutsch; der Gegensatz zwischen fremden Idealen und einheimischer Art, der den Frauendienst von Anfang an bedrohte, war hier nicht wirksam. Wohl ist auch in andern Ländern die Blüte der Predigt merkwürdig plötzlich emporgeschossen, um gleich wieder zu verwelken wie die Aloe: Savonarola wird von Vorgängern und Nachfolgern durch keine geringere Kluft getrennt als Berthold, und nur Frankreich und England haben ganze Reihen großer Prediger hervorgebracht. Aber es bleibt doch etwas Rätselhaftes in dieser Vereinzelung des Meisters ungebundener Rede. Zu predigen gab es doch Gelegenheit genug, und für die Dankbarkeit des Publikums sprechen noch die Erfolge Geilers von Kaisersberg. Es sind uns ja auch andere Predigten noch erhalten; aber der

Name Bertholds bleibt vereinzelt: auch sein Lehrer David von Augsburg ist ein Mann der „Schreibe“ und nicht der „Rede“. „Ceci tuera cela“, läßt Victor Hugo den Archidiakonus von Notre Dame sagen: das Buch wird Herr über den Dom. Vielleicht war es zunächst die immer stärkere Tendenz zum „Buch“, zum Schriftwerk, zum Leseroman, zum Lesegedicht, zur Lesepredigt, die die mündliche Beredsamkeit erstickte — genau wie es nach Martin Luther geschah.

Denn mit der echten Mündlichkeit geht es überall zu Ende: die Meisterschule kündet sich an, in der ein wohlpräparierter Vortrag vor einer wohlpräparierten Gemeinde auch den letzten Schein der Improvisation vernichtet, den die Rede, die Predigt, das Lied nicht entbehren mögen. Das im engeren Sinne Literarische kennzeichnet die letzten Lyriker: unmusikalische Strophen, gelehrte Anspielungen, unakustische Reimspiele, prosaische Gedanken. Wohl blitzt noch einmal ein glücklicher Moment auf, wie in der schönen Elegie eines bürgerlichen Poeten aus Konrads Schule, der sich den „Wilden Alexander“ nennt, vielleicht weil er ratlos wie der Welteroberer an den Pforten des verschlossenen Paradieses steht: so blickt er hinein in die eigene Kindheit und ihr Glück. Mag er biblische, antike, Waltherische Motive aufnehmen — alles ist behauptet worden — echt deutsch ist dieser Dichter gewiß, der als erster die Erdbeere aus dem grünen Moos hervorglänzen sieht und spielende Kinder, ein dichtender Moritz von Schwind, in eine märchenhaft-nebelhafte Atmosphäre bringt! Aber sonst! Die „Fahrenden“ machen die Dichtkunst zum Gefäß persönlicher Bettelhaftigkeit; und wenn es ihr Verdienst ist, statt der exklusiven Minnedichtung wieder eine gemeinverständliche Poesie geschaffen zu haben, so opfern sie dafür alle Bildungsansprüche nur zu willig. Die „Spielleute“ gar, die unterste Kaste der Minnesingerwelt, sind nur noch die Moräne, die der auf seinem Haupt mit ewigem Schnee bedeckte Gletscher mit sich führt, indem er langsam zu schmelzen beginnt: unreines Wasser, von allerhand fremden Bestandteilen getrübt. In der Verskunst zwar behauptet sich noch lange die gute Tradition; sonst aber kann den größten unter den Fahrenden, den Marner (nach 1230; als alter Mann um 1280 erschlagen) doch nur die Gelehrsamkeit über andere reimende Didaktiker erheben, und allenfalls die logische Architektonik seiner Strophen. Die Technik wird allgemein zugänglich; der Jude Süezkint von Trimberg dichtet wie der Meißner (1273—1303) oder der berühmte Meister Stolle (aus Mitteldeutschland 1256—1285), der — schon ganz meistersingerisch! — durch

die Herstellung der umständlichen „Almentweise" seinen Ruf gewann. Übrigens gilt von ihnen allen, was Lady Milford von Luisen sagt: erhitzen muß man sie, um ihnen ein Fünkchen Geist abzuzwingen. In Scheltstrophen können sie ganz witzig sein, wenn sie die aufdringliche Virtuosität eines Nebenbuhlers oder den Geiz Rudolfs von Habsburg verspotten; auch im Gebet gelingt manch herzlicher Ton; aber Natur, Minne, jede individuelle Erfindung werden in den heruntergeleierten Formeln unerträglich entstellt. Man muß fast froh sein, daß die bürgerliche Dichtung in der Gelehrsamkeit ein neues Mittel der Exklusivität fand und das Bürgertum in dem Wunsch, seine eigene, weder höfische noch volkstümliche, Literatur zu besitzen einen neuen Ehrgeiz — so kam doch wieder etwas Persönliches in das leere Gehäuse dieser Dichtung. Rudolf von Rotenburg in Luzern (um 1257) mit seiner gelehrten Geographie, der Schulmeister von Ezzelingen, der die alte Metapher der allegorischen Kleider ausbeutet, endlich die beiden berühmten Duellanten, die schon fast dem Meistersang angehören: Heinrich Frauenlob von Meißen (1278 im Heere Kaiser Rudolfs; gest. 29. November 1318) und Regenbogen, angeblich ein Schmied, der Frauenlob in Mainz traf und vielleicht wirklich mit ihm ein Sängerturnier nach dem Muster des fabelhaften Wartburgkriegs ausfocht — wie trist nehmen sie sich alle noch neben den letzten Minnesingern von der echten Art aus! Ja noch die späten Nachfahren des Minnesangs, Hugo von Montfort (in Vorarlberg 1357—1423) und besonders Oswald von Wolkenstein (in Tirol 1367—1443) haben mehr von dem, was im Minnedienst groß und im Minnesang wahr gewesen ist, als diese gespreizten Versifikatoren.

Wie die eigentliche Lyrik, so waren ihre Nebenformen rasch verfallen. Das Tagelied, das gegen 1190 in Österreich seine eigenartige Gestalt erhalten hatte, wurde in Thüringen der provenzalischen Alba näher gebracht, die den lyrischen Charakter insbesondere durch den Refrain hervorhebt. Wolfram gestaltet es in epischen Ton um, ohne die lyrische Färbung zu opfern; andere steigern die dramatische Spannung. Dann kommt mit Lichtenstein die rationalistische Reflexion über das Tagelied, erschüttert seine Grundlage, die eben darin liegt, daß ein Moment höchster Erregung keine Wahrscheinlichkeitsuntersuchung zuläßt, und führt es auf den Weg der Ballade, die zu dem persönlichen Erlebnis keine Beziehung mehr hat; und doch war aus diesem, aus dem Bedürfnis starker Naturen, sich in verbotene Situationen einzufühlen, die ganze merkwürdige und bewegliche Gattung einst entstanden!

Episch-lyrisch war die bei uns seltene, in Frankreich sehr beliebte Form der Pastourelle: sie widersprach der Fiktion der rein höfischen Welt, weil sie die Bäuerin dem Ritter zu nahe brachte; sie war überhaupt vor Neidhart zu realistisch, nach ihm zu einfach und hat nur bei ihm und wenigen Nachfolge gefunden: bei Neifen, dem Tannhäuser, vielleicht noch bei dem Fürsten Wizlav von Rügen (1284—1305), der überhaupt gern eigene Wege ging. Die Romanze, die eine epische Situation lyrisch entwickelt, ist ganz vereinzelt: sie stand dem Volkslied zu nah und nur wer dessen Art auch sonst annimmt, wie Walther, der Österreicher Starkenberg, der Herzog Heinrich von Breslau (1270—1290), Neifen dichtet wohl einmal in der Art der Romanze; bis Lichtenstein in seinem „Frauendienst" die „Romanze seines Lebens" schreibt. Das Tanzlied war nach der gefährlich glänzenden Entwicklung bei Neidhart rasch unkünstlerisch geworden.

Nur eine Nebenform der Lyrik brachte ihre reiffste Frucht erst zuletzt hervor: das Kampfgespräch. In Frankreich wiederum eine Lieblingsform, recht für die an „spitzer Rede" sich erfreuenden Gallier geschaffen, wird sie in Deutschland lange vernachlässigt, wo dafür die Duettform, der „Wechsel" gepflegt wird: Strophe und Gegenstrophe auf zwei Personen verteilt, doch ohne dialektische Entwicklung. — Es ist nicht undenkbar, daß auf der Wartburg wirklich zwischen den Dichtern Wettkämpfe stattfanden; gehört doch auch das einzige eigentliche mittelhochdeutsche Kampfgespräch, des tugendhaften Schreibers Dialog vom Hofleben, Thüringen an. Unwirkliche Zweikämpfe waren ja wiederholt ausgefochten worden zwischen Gottfried und Walther, zwischen Walther und Neidhart, zwischen Neidhart und bestellten „Scheltern", die ihm im Auftrag der beleidigten Bauern antworteten. Bei den Fahrenden werden tatsächliche Herausforderungen und Antworten daraus: Singûf (um 1257, wohl ein Mitteldeutscher), voll gelehrten Dunkels und Dünkels, kämpft so mit Rûmeland, einem Schwaben; ein anderer Spielmann mit fast dem gleichen Berufsnamen, Rûmezland (Landdurchstreicher), dichtet ein Rätsel wider den Marner, und der Meißner greift diesen heftig als ungelehrten Halbkenner des Physiologus an. In diese Tradition stellt sich dann der berühmte Kampf Heinrichs von Meißen (um 1250 geb.), der „Frauenlob" genannt wurde, weil er das Wort „Frau", Gebieterin, wieder zum Schlagwort machte (Walther hatte noch mit allgemeinerer Galanterie „Weib" für eine höhere Bezeichnung erklärt) und jenem Regenbogen, dessen gleichfalls mißverstandener Name nach neuerer Erklärung nicht

das Himmelszeichen bedeutet, sondern den Spielmann, der eifrig den Bogen bewegt. — Ihr Kampfgespräch könnte wohl echte Stücke enthalten. Hier handelt es sich doch wenigstens wieder um prinzipielle, nicht bloß um persönliche Fragen: Regenbogen tritt für die alte Art ein, von der Frauenlob, ganz und gar gelehrter Buchdichter, nur noch die Frauenverehrung übrig hat. Er fühlt sich als der Meister der neuen Kunst, kanzelt Wolfram, Walther und Reinmar als überwunden ab, die nicht so tiefsinnige Rätsel wie er hätten aufgeben können. Zuletzt mischt sich in den Kampf — hie „Frau", hie „Weib!" — noch Rûmeland.

Aber tiefer greift das erdichtete große Kampfgespräch: der Wartburgkrieg. Oder vielmehr — es ist ein ganzes Nest von Kampfgesprächen, die ineinander gehängt sind. Es spielt um 1207, ist aber ein halbes Jahrhundert später entstanden.

Wie in der Elegie des Wilden Alexander die mittelhochdeutsche Lyrik wehmütig in ihre eigene halbmythische Kinderzeit zurückblickt, so hat sie im Wartburgkrieg sich selbst das Grabmal errichtet. Die einheimische Dichtung Thüringens ist durch Heinrich von Ofterdingen vertreten; ein solcher ist (1257) am Thüringer Hof nachgewiesen und mag gar wohl ein Poet der alten Schule gewesen sein, für den der höfische Geschmack der Sammler keinen Raum in ihren Liederbüchern besaß. Denn gerade in seiner Heimat galt ja der höfische, französierende Ton alles. Deshalb preisen hier Reinmar, Walther, Wolfram und als ihr Führer der thüringische Streitgedichtverfasser, jener „tugendhafte Schreiber", den Landgrafen von Thüringen—Ofterdingen kühn den Herzog von Österreich (der einheimischer Art näher, den Landeskindern ein Gönner blieb). Daneben macht sich zwar die Freude am Rätselkampf Luft, und anderes wird hineingestoßen, was den Gegensatz der Parteien verdunkelt. Aber dieser bleibt doch sichtbar: es ist der alte tiefe Gegensatz zwischen deutscher Tradition und fremdem Muster; und dies siegt. Es ist mit Recht gesagt worden, dieser Dichterkampf sei den zyklischen Heldenkämpfen im Rosengarten zu vergleichen: alle Hauptnamen werden zum Kampf aufgerufen. So ließ auch das Altertum Homer und Hesiod mit Rätseln kämpfen, Aristophanes den Euripides mit Aischylos.

Ein solches Kampfmärchen bedeutet immer den Abschluß einer Epoche. Und so auch hier. Die Zeit der Minnesinger ist vorbei; noch mehr die Zeit des Minnesangs.

Was überlebt ihn? Nicht wenig aus seiner Technik: der Kultus der

Strophe, und die Grundzüge ihres Baus; die Anforderungen an den Reim; ein sehr beträchtlicher Vorrat an Formeln, Bildern, Reimpaaren. Aber doch auch nicht ganz wenig von seinem wirklichen Inhalt. Zwar nichts von seinem Geiste; oder doch vielmehr manches, aber bis zur Unkenntlichkeit verzerrt. Der Meistergesang ist ja doch nichts anders als die organisierte Literatur des Bürgertums; und seine Organisation kommt zustande, indem jeder einzelne Begriff der höfischen Dichtung wörtlich genommen, materialisiert, vergröbert wird. Der Minnesang war Dichtung für eine, wenn auch unsichtbare, geschlossene Gesellschaft; der Meistersang wird Dichtung für eine wirkliche geschlossene Gesellschaft mit Statuten und Präsidium. Die Kunst der höfischen Lyrik gipfelte in dem Aufbau einer kunstvollen Strophe, in der Meisterschule wird daraus das plumpe Gebot, eine neue Strophe zu erfinden — mag sie aussehen wie sie will. Die mittelhochdeutsche Dichtung setzte ein sorgfältiges Erlernen feiner Regeln voraus; jetzt stehen sie auf dem Papier und werden von den Merkern polizeimäßig kontrolliert. So ist es überall; der Meistergesang ist der Minnesang, aber aus einem aristokratischen Künstler zu einem philiströsen Plebejer geworden.

Allein er blieb bei allem Hochmut seiner Begründer sich seiner edlen Abstammung stolz bewußt. Der Mythus von den „sieben Meistern der Singschule", berühmten Minnesingern, die sie stifteten, ist wieder nur der symbolische Ausdruck dieses genealogischen Verhältnisses. Und dies ist das letzte, was an der höfischen Dichtung lebendig bleibt, als ihr Epos ganz und ihr Lied nahezu ganz erstorben ist: das Bild des ritterlichen Dichters. Auch dies erleidet gefährliche Umbildungen; der Nachkomme paßt sich den Ahnen an und macht Neidhart zum groben Spaßvogel. Aber sie veredelt auch die Gestalt des Tannhäuser, und in ihm wie im Wartburgkrieg überliefert sie dem 19. Jahrhundert Stoffe, aus denen E. Th. A. Hoffmann, Heinrich Heine, Richard Wagner einen ganz neuen tiefen Gehalt gewinnen sollten. Denn hier wenigstens, in dem seelischen Ringen des Dichters im Venusberg, in dem geistigen Kampf der Sänger auf der Wartburg sind der leidenschaftliche Ernst und die tiefe Schönheitsfreude verewigt, die allein die Periode unserer höfischen Dichtung innerlich groß und äußerlich makellos machen konnten!

Fünftes Kapitel: Frühneuhochdeutsche Zeit
1350 – 1500

Es ist in unsern Tagen wieder ein lebhafter Streit über das Wesen und die Aufgabe der Literaturgeschichte entbrannt. Während die mehr philologisch gerichteten Vertreter sie vorzugsweise als Geschichte der Werke und ihrer Autoren auffassen wollen, verfechten andere, die der Philosophie und Ästhetik näher stehen, die Meinung, sie solle Ideengeschichte sein. Das eine bringt sie, meine ich, zu sehr in jenes Gemenge von Einzelheiten, das früher „Gelehrtengeschichte" hieß; das andere führt zu jener Abstraktion und Spekulation, die die lebendige Fülle der Formen und Individualitäten vergessen läßt. Ideengeschichte: das läßt sich hören, wenn man darunter die Geschichte der literarischen Ideen versteht. Eine jede Epoche ist durch bestimmte Tendenzen gekennzeichnet, die sich in der Stoffwahl wie in der Formgebung, in der Lehre der Theoretiker wie in der Praxis der Künstler verraten. Diese Ideen lösen sich natürlich nicht mechanisch ab, sondern bekämpfen und durchdringen sich; und es ist bemerkenswert, daß sie in kunstärmeren Epochen, vor allem in solchen des Übergangs, deutlicher hervortreten, als in reicheren, in denen die große Zahl der Talente, der bedeutenden Werke, der geistreichen Theorien oft nur noch schwer das „Centraldogma" oder die Haupttendenz erkennen läßt.

Die Zeit, die von der Epoche des Minnesangs zu derjenigen der Reformation die Brücke bildet, ist eine solche kunstarme Übergangszeit, und ihre literarische Hauptrichtung scheint mir denn auch unverkennbar. Dieser Zeit fällt die Aufgabe zu, eine ganz neue Art der Literatur vorzubereiten und teilweise umzubilden, diejenige, die im wesentlichen die Voraussetzungen der gesamten späteren deutschen Literatur geschaffen hat: die Literatur des gebildeten Bürgertums. Es ist eine Aufgabe, deren Schwierigkeit gering ist verglichen mit der jener unglücklichen Zeit um 1500—1750, die eine ganze neue Literatur fast von Beginn an neu schaffen mußte. Die frühneuhochdeutsche Periode konnte ungleich mehr übernehmen, fortsetzen, umwandeln. Im großen und ganzen möchte man fast sagen, es handle sich nur um eine allgemeine „Transposition". Das aristokratische Ideal bleibt, es wird nur aus dem Adeligen in das Gutbürgerliche übersetzt; die erzieherische Tendenz bleibt, sie wird nur aus der Wirkung auf das Gemüt gern auf die

intellektuelle Sphäre übertragen; die Freude an der Form bleibt, sie wird nur vergröbert und veräußerlicht. Aber diese Änderungen genügen, um aus dem Minnesang den Meistersang zu machen, aus dem Epos das Volksbuch, aus dem Kreuzritter den Mystiker. Und wenn in rein ästhetischer Hinsicht trotz aller Bedeutung Heinrich Seuses und Hans Sachsens und Thomas Naogeorgs ein starkes Absinken von der Höhe Walthers, Wolframs und der Nibelungennot nicht zu bezweifeln ist, so dürfen wir die gewaltige Erweiterung der dichterischen und literarischen Möglichkeiten nicht vergessen, die die Vertiefung durch die Mystik, die Stofferoberungen durch die Meistersinger, die neuen Kunstformen des Dramas gewährten. Es ist eine Zeit, wie Hebbel ein Mensch ist: gewaltig, tiefsinnig, grobsinnlich, brutal, voll ernsten Kunstgrübelns und ohne die Gnade der eingeborenen Formgebung; in Anregungen unerschöpflich, an vollendeten Werken arm; „egozentrisch" und doch im bewußten Dienst einer hohen Sendung; und so denn ihre Dichtung ein Tuch voll reiner und unreiner Tiere.

Wenn wir einen sozialen Gesichtspunkt, den der bürgerlichen Literatur, in den Mittelpunkt stellen, so zwingt uns dazu nicht bloß jenes immer stärkere Hervortreten der bürgerlichen Schriftsteller und Dichter, das schon für die letzte Zeit des Minnesangs bezeichnend war; sondern auch bewußte Tendenzen der Literatur selbst. Bei dem Meistergesang ist ja die Betonung des Städtischen, Seßhaften, Schulmäßigen ohne weiteres klar; auch beim Volkslied die Entfernung von den exklusiven Voraussetzungen der höfischen Lyrik — wobei beidemal die Beteiligung von Edelleuten natürlich nicht ausgeschlossen ist. Aber auch für die Mystik gilt, was man von einem charakteristischen Vertreter Rulman Merswin, gesagt hat: „ein Grundgedanke durchklingt alles, was er geschrieben: er will das ungelehrte, aber begnadigte Laientum über den geschulten Klerus erheben." Adel und Geistlichkeit verlieren die Führung an den bürgerlichen Laien; auch die Reformation und das 17. Jahrhundert haben diesen beiden Ständen nur wieder größeren Anteil, nicht mehr die Führung geben können, die von nun an ganz dem „dritten Stande" gehört. Der gelehrte Laie beerbt den Kleriker — eine Form der Säkularisation, an der die Universitäten und der Humanismus, ihrer geistlichen Nährväter wenig eingedenk, das Hauptverdienst tragen; der Bürger aber braucht nicht einmal Patrizier zu sein, um für den Edelmann einzutreten.

Idealistisch ist im Grunde auch diese Literatur, und wenn der Frauendienst

zu einer weltlichen Religion neben der geistlichen geworden war, ist die Mystik vielfach dicht daran, eine neue Religion gegen die kirchliche zu werden. Die Erhebung des Gemüts ist das Ideal der Meistersinger wie der Mystiker. Nachdrücklich zitiert Tauler die Psalmenstelle: „der Mensch geht auf zu einem hohen Herzen, da wird Gott erhöhet“ — „das wäre meines Herzens Freude und Wonne, wenn ich dich mit fröhlichem Herzen loben sollte“, wie Luther übersetzt. Aber wenn in der höfischen Dichtung die Erziehung zum Hochgemüete Sache des künstlerischen Nachfühlens und Einfühlens war, so wird sie jetzt, sogar bei den Mystikern, etwas Erlernbares. Von der klaren Einsicht spricht Meister Eckhart am liebsten; wie denn überhaupt diese „Mystiker“ lange nicht so mystisch sind wie etwa Jakob Böhme und sogar Novalis. Das Methodische, der Grundzug alles Bürgerlichen, tritt überall hervor, außer etwa im Volkslied, das ja überhaupt der alten Art verwandter bleibt. Und so liegt es denn auch im Laufe der ganzen Entwicklung, daß in formeller Hinsicht drei Tendenzen vorherrschen, deren Anfänge wir schon bemerkten: die Richtung auf das Buch und überhaupt auf die Schrift im Gegensatz zum Gesang; auf die Prosa statt der gebundenen Rede; auf das Drama und, dies ist nicht zu viel gesagt, gegen das Epos. Welche drei Tendenzen wiederum gemeinsam wirken in der Vorbereitung jener neuen mündlichen Literatur, jener Beredsamkeit und Disputierkunst, die für die Reformation so unentbehrlich wie bezeichnend ist: die Schrift als Grundlage, die Prosa als Ausdrucksform, das Drama als Vorbild.

Und zunächst macht der Gegensatz der neuen Epoche zu der früheren, den wir mehr durch Umpflanzung, Umsetzung, Umfärbung als durch Umsturz bewirkt sahen, sich schroff und erschreckend nur auf einem Gebiet geltend, freilich einem unendlich wichtigen: dem der Sprache.

Die mittelhochdeutsche Sprache war ein meisterliches Kunstprodukt gewesen, das die Entfernung von der Alltagsrede und die Gemeinschaft der Auserlesenen schon äußerlich symbolisierte. Was soll sie noch unter ganz veränderten Verhältnissen? Herrisch drängen sich die Dialekte wieder vor, und als die nationale Notwendigkeit aus ihnen langsam eine neue Schriftsprache hervorgehen ließ, war sie nicht nur durch die mundartlichen Grundlagen von ihrer Vorgängerin verschieden, bayrisch-österreichisch und „sächsisch“ gefärbt wie jene schwäbisch, sondern auch durch ihren Charakter. Sie erst ist im vollen Sinn eine „Schriftsprache“, für Schreiben und Lesen bestimmt; das Mittelhochdeutsche war für das Dichten, Rezitieren und Sin-

gen gemeint. Die Literatursprache jener hochgebildeten Zeit war voll von Rücksichten auf den Klang; das einzelne Wort mußte sich in den Satz einordnen, in die Gemeinschaft der Worte, wie der Vers in die Strophe. Jetzt regiert das einzelne Wort, partikularistisch und herrisch und voll von jenem „gottlosen Souveränitätsschwindel", den Bismarck unseren Kleinfürsten vorwarf. Das Wort kümmert sich um keinen Nachbarn und ändert ihm zulieb keinen Buchstaben. Mittelhochdeutsch heißt es wohl, „sie lagen", aber „lac ein ritter"; jetzt sollen wir auch sagen: „lag ein Ritter". Das Einzelwort verschanzt sich mit Zäunen und Gräben. Schreibungen wie „sechszehn" für „sechzehn" hat man zwar neuerdings ganz witzig der Profitgier des neuen Schreiberhandwerks zuschieben wollen, aber die Buchdrucker hatten doch nur Kosten, wenn sie „Fürstinn" schrieben und alle Namen gern mit überflüssigen Buchstaben ausschmückten: „Bismarck" „Wedell" „Württemberg". — Oder wenn vorher der sogenannte „Umlaut", die Einwirkung eines J-Lauts auf den Vokal der Stammsilbe, auf wenige Fälle beschränkt war, wird er jetzt überall durchgeführt („gülden st. „guldin"), was gewissermaßen eine größere Vereinheitlichung des Einzelworts darstellt, aber eben dadurch auch wieder die Vermehrung seines Abschlusses nach außen.

Diese neue Sprache hat von vornherein einen logischen Charakter, eine starke Betonung des Übergewichts von Inhalt über Form. Die Abschwächung der Endungen, die allerdings schon in der mittelhochdeutschen Zeit sehr stark fortschritt, beruht auf dieser Betonung und vermehrt sie. Soweit die deutsche Sprache unmelodisch ist, ist sie es in dieser Zeit und auf diesem Wege unter beständiger eifriger Nachhilfe der Schulmeister und Sprachmeister geworden.

Aber diese Sprache, die die Worte wie Bausteine zusammenfügen ließ, war das notwendige Organ für die Mystik, den höchsten Ruhmestitel dieser Epoche, deren übelste Seite die Schwankerzählung ist.

Mystik ist ja ein vieldeutiges und viel gemißbrauchtes Wort, aber als ihre Grundstimmung kann für alle Fälle die Sehnsucht bezeichnet werden, mit Auslöschung der trennenden, vereinzelnden Persönlichkeit unmittelbar die Seele in den ewigen Fluß der göttlichen Allmacht einzutauchen. Das würde nun jenem Prinzip der Gemeinschafts- und Gemeindenbildung, das dem Bürgertum eigen ist, zuwiderlaufen, wenn nicht doch der Begnadete aus dem erhabenen Zustand wieder zu den Menschen zurückkehren müßte.

Wie das nun aber der Fall ist, bildet jederzeit der einzelne Mystiker, der „durchdrungen" ist, den Kern einer engeren, mehr oder minder sektenartigen Kirche, die an seinem Erlebnis wenigstens mittelbar Anteil haben will; und gerade dies Emporsprießen von Gemeinden Auserwählter ist für die vorreformatorische Mystik (wie für den nachreformatorischen Pietismus) bezeichnend.

Diese Entwicklung nun aber ist nicht nur religions- und kulturgeschichtlich wichtig, sondern auch literargeschichtlich. Die Schulung an dem Meister ist auch eine sprachliche; die neuen Erlebnisse werden Lebensinhalt weiterer Kreise. Auch wo ihr schriftlicher Niederschlag, der schon im 14. Jahrhundert beinahe selbstverständlich eintritt, nicht an sich literarische Bedeutung hat, gewinnt er sie als vorformende und vorbereitende Macht.

Drei Träger hat diese neue Bewegung, die den Menschen wiederum „erneuern" will, aber von innen her: indem er sich ganz vom göttlichen Geiste durchdringen läßt; es sind die Geistlichkeit, vor allem die der Klöster; das weltliche Bürgertum; und beide verbindend die Ordensschwestern.

Die Nonnen sind am wenigsten „sozial betont"; gerade in den führenden Klöstern sind die Töchter der alten Adelsfamilien sogar in der Überzahl, und die Äbtissinnen wohl immer adelig. Zunächst sind sie auch in Wandel und Wollen einfach dem alten klösterlichen Ideal treu, das ja an sich die Entfernung von der Welt, das Aufgehen in den abstrakten Begriff der geheiligten Jungfrau fordert. Ein höchst anmutiges Buch, das „Leben der Schwestern zu Töß", geschrieben von der Schwester Elisabeth Stagel in jenem vornehmen Kloster, das Kaiser Albrechts Tochter Agnes nach ihres Vaters in der Nähe von Töß geschehener Ermordung begünstigte, hat zumeist ganz schlichte Züge altgeforderter Frömmigkeit zu erzählen: wie eine Schwester so wenig neugierig oder so streng gegen sich war, daß sie in dreißig Jahren nicht einmal zum Fenster ging; wie eine andere nie eine Mitschwester anredete, ohne die Titulatur „Schwester" hinzuzusetzen. Die Erzählerin ist selbst keineswegs wundersüchtig; sie hat wohl einmal zu berichten, wie eine Nonne vom Boden gehoben wird oder eine unsichtbare Kommunion empfängt, aber sie erzählt ebenso gern, daß eine andere nicht gut singen konnte. Der Stolz der Klosterbiographin ist nur der: wie viel vollkommene Schwestern dort ein heiligmäßiges Leben geführt haben, und daß sie meist aus vornehmen alten Schweizergeschlechtern waren, hebt sie gern hervor. Es mag wohl auch nicht leicht das katholische Ideal schöner und reiner verwirklicht worden sein als

in diesen Klöstern einer Zeit, die der Geist der Bettelorden nun erst ganz erfüllte und in der zugleich doch der vornehme Individualismus der Ritterzeit, der neugeweckte Stolz der edlen Frau lebendig war.

Nun kommt aber gerade in diese Frauenklöster ein neuer Geist. Visionen, Verzückungen, Begeisterungen zeigen, daß das individualistische Element zu stark geworden ist, um innerhalb der einfachen Erfüllung der Klosterregeln sein Genüge zu finden. Diese Stimmung hatte nie gefehlt: heilige Verzückte hatte es stets gegeben, stets waren die Gemeinschaften auf sie stolz. Insbesondere geht die Tradition auf Hildegard von Bingen (1109—1178) zurück; sie reicht die Fackel der Elisabeth von Schönau; dann folgt Mechthild von Magdeburg (1212—1277) und hinterläßt das Büchlein von dem „fließenden Licht der Gottheit". Mit Recht hat Nadler (nach andern) betont, wie hier die Paradoxien des Minnesangs ins Geistliche gewandt werden: „süße Not", „süße Schwere", wie denn „süß" fast zu sehr ein Lieblingswort der „süßmütigen Schwestern" ist. Auf Mechthild folgt die Nürnbergerin Christine Ebner (1277—1356) mit dem in der Wonne der Wehmut schwelgenden Buch „von der Gnaden Überlast"; eine andere Ebnerin, Margarete (1291 bis 1351), die Freundin des Mystikers Heinrich von Nördlingen, zeigt bei aller Strenge der Askese in ihren Visionen, in ihrem Freundesverkehr schon etwas von dem Spielenden der Herrenhuter.

„Schauen war das große Werk der Mystik", fährt Nadler fort. Aber was die begeisterten Frauen erblickten, von dem natürlichen Bedürfnis nach der höchsten Form des Gewahrwerdens erfüllt, das deuten doch erst die Männer. Jene Elisabeth Stagel hat auch das Leben Seuses geschrieben: die gelehrte Mystik hat sich mit der naiven, die spekulierende mit der schauenden verbündet.

Die drei berühmten Kirchenväter der deutschen Mystik, Eckhart, Tauler Seuse gehören dem Dominikanerorden an. Berthold von Regensburg war Franziskaner, aus dem Orden des großen ungelehrten Volkspredigers; diese gehören dem Orden der gelehrten Theologen an, dem Orden der großen Kirchenphilosophen, Albertus Magnus, Thomas von Aquino. Die Überzeugung, das Geheimnis in Worte fassen zu können wie die Hostie in die Monstranz, ist ihnen gemein; und wie die Nonnen werden diese Mönche von ihrem heißen Eifer über die Grenzen der alten schlichten Ideale hinausgedrängt.

Meister Eckhart (geboren um 1260, Dominikaner in Erfurt und Cöln,

Professor 1300 in Paris, dann in Straßburg; 1327 gestorben) mußte kurz vor seinem Tod eine Erklärung abgeben, die ihn gegen die Anschuldigung der Ketzerei schützen sollte. Er gehört nicht zu jenen Mystikern, denen es im Dunkel wohl ist. „Licht“ ist sein Lieblingswort. Aber „was nicht das erste Licht ist, das ist alles dunkle Nacht“: nur Gott ist Licht. Und nur Gott ist. „Wer da wähnte, tausend Welten mit Gott zusammengenommen seien mehr als Gott allein, der wäre ein Tor“ — ein Bauer, sagt Eckhart in seiner bürgerlichen Verachtung der Landleute. Und nur aus der Versenkung in Gott erreichen wir die drei höchsten Ideale: daß wir Herren unseres Gemüts werden; daß dies unser Gemüt frei wird, und daß wir erblicken, was nur mit einer Seele erblickt werden kann, die zugleich gebunden ist und frei.

Man sieht: es ist wirklich das alte Ideal, nur wieder ganz religiös gefaßt, die „Euthymia“, die Reinheit einer Seele, die sich von Irdischem nicht beflecken läßt, ist die höchste Hoffnung Eckharts — wie Reinmars. Und wenn die starke Persönlichkeit dennoch sich ins Unendliche nicht völlig verlieren will, wenn sie sich wahren will wie die Perle in Goethes Diwangedicht gewahrt wird, so ist das die gleiche Forderung, die die nach hohen Momenten lüsternen Romantiker erhoben, wenn sie von jedem echten Menschen forderten, er müsse „einen Mittelpunkt in sich selbst haben“. Und endlich, wenn das Ziel dieser durch Selbstzucht und Gnade erreichten Seelenbefreiung das Schauen ist, so hat das auch Goethe gefühlt, auch Nietzsche in seiner Lehre vom „Jenseits von Gut und Böse“ — einer gottlosen Lehre von der „Vergottung“ — betätigt. Nur daß eben dem Dominikaner überall die alles durchfließende, alles erfüllende Persönlichkeit Gottes die selbstverständliche Voraussetzung ist und das letzte Liebesziel: ihn will er schauen, das göttliche Licht, und dazu seine Seele rüsten; was dem Ritter Selbstzweck war, die Erhebung des Gemüts, ist dem Mönch nur das Mittel.

Meister Eckhart stellt sich selbst dar als belehrt von der einfältigen Weisheit des Beichtkindes, für dessen himmlischen Liebesdrang Himmel und Hölle zu eng geworden sind; gewiß lag hier ein Keim zu ketzerischer Loslösung von der Kirche als einziger Autorität. Nicht minder in der leidenschaftlichen Hingabe an die mystische Stimmung, die einzelne Klöster unter dem Einfluß der „Seelenführer“ gleichsam aus der Kirche heraushob. Wenn in Christine Ebners Kloster Engelthal bei Nürnberg „zur Zeit der Blüte eine einzige Schwester nicht verzückt war“, so konnte solche übermäßige Wirkung der

eifrigen „directeurs de conscience" die Seelenhirten so gut bedenklich machen wie in dem Frankreich der Quietisten von Port Royal.

Der eigentliche Organisator dieses religiösen Minnedienstes ist Johann Tauler (geb. um 1300 in Straßburg; 1315 Dominikaner; in Cöln zusammen mit Seuse Eckharts Schüler 1325—1329; seit 1339 in Basel, 1347 in Straßburg, wo er am 16. Juni 1361 starb). Zwischen Meister Eckhart, dem Gelehrten, dem Grübler, dem Monologisten und Heinrich Seuse, dem Dichter, steht Tauler, der Lehrer, der Verbreiter, der Katechet. Ein Prediger im großen Stil Bertholds ist er so wenig wie die beiden andern, weniger als Seuse, wenn auch die Heftigkeit des Nach- und Miterlebens seine Predigten ergreifend macht und das Einmischen persönlicher Erfahrungen wirksam. So hat ein Geschichtsschreiber der Predigt gut hervorgehoben, wie Tauler gewiß aus eigenem Erlebnis sagt: „Der Mensch tue, was er tue und lege es an, wie er wolle, er kommt nimmer zu wahrem Frieden, noch wird er ein wesentlich (d. h. dem Kern nach) himmlischer Mensch, es sei denn, daß er komme an seine vierzig Jahre" — wobei immerhin (neben dem alten Schwabensprichwort vom vierzigsten Jahr!) der Methodismus der Mystiker, die Neigung zu festen Zahlen nicht zu übersehen ist. Aber er muß sich alles gemütlich aneignen, die Kirchweih zu Jerusalem, da Jesus zum Bethaus Salomos wandelt, oder die Empfindungen der singenden Nonne im Chor. Von den Begriffs- und Wortspielereien seiner Straßburger Nachfolger in der Predigt ist er noch weit entfernt; er kann die Lehrer die Augen der Christenheit nennen, ohne das angerührte Gleichnis mit den andern Gliedmaßen ihres Leibes pedantisch auszuführen, und kühne Metaphern nur eben hinwerfen wie: „ihr sollt gern den blühenden Liebesbaum von Christi Leben und Leiden erklimmen." Denn er hat ein geheimes Mißtrauen gegen das Spekulieren und will lieber „Lebmeister" sein als „Lesmeister". Und Lebmeister ist er vielen geworden; vor allem dadurch, daß er die Verbindung zwischen den Laien und den Nonnen herbeiführte und dadurch den „in der Welt" lebenden „Gottesfreunden" hie, den in der Eingeschlossenheit betenden Schwestern dort, neue Quellen eröffnete.

Taulers Predigt ist praktischer, mehr auf ein Ziel gerichtet als Eckharts Betrachtungen. „Renovamini!", laßt euch erneuen! Das ist sein Losungswort. Wie tief die „Renaissance" des 15., die „Reformation" des 16. Jahrhunderts mit diesem religiösen Verjüngungssehnen verwachsen ist, hat Burdach tiefdringend gezeigt. „Durch das Kreuz sollen wir wiederge-

boren werden in den hohen Adel hinein, den wir von Ewigkeit her inne hatten!" Ganz leise klingt selbst da die demokratische Tendenz der neuen Bewegung an.

Ihre eigentlichen Vertreter aber sind die weltlichen „Gottesfreunde". Bei ihnen spielt nun auch allerlei im gewöhnlichen Sinn des Wortes „Mystisches" mit. Rulman Merswin (1308 zu Straßburg geb.) zieht sich 1347 von der Welt zurück und schließt mit Tauler, dem Priester der mystisch gesinnten Nonnen Heinrich von Nördlingen und der Schwester Margarete Ebner von Medingen Seelenbündnisse. Er kauft ein verlassenes Kloster auf einer Insel der Ill, überweist es jenen Johannitern, für die später der große Mystiker Matthias Grünewald malen sollte, und lebt ganz der Propaganda seiner Ideen (gest. am 18. Juli 1382).

Rulman hat wie jeder echte Mystiker einen plötzlichen, blitzartigen „Durchbruch der Gnade" erlebt; aber die eigentliche Bekehrung schreibt er einer geheimnisvollen Persönlichkeit zu, dem „Gottesfreund aus dem Oberland", dem unbekannten Haupt einer geheimen Verbindung, der gegen 1350 durch göttliche Erleuchtung aus Adel, Geselligkeit und Verlöbnis in die Einsamkeit ging und aus dessen Hand Rulman zahlreiche Erbauungs- und Bekehrungsschriften erhalten haben will. Der scharfsinnige und gelehrte Dominikaner Denifle hat nun diesen „Gottesfreund" für eine Erfindung Rulmans erklärt, weil nur so die Widersprüche in dessen Schriften zu verstehen seien — die doch auch so Widersprüche bleiben. Die besten Kenner der Mystik wie Philipp Strauch haben sich mit wenigen Ausnahmen (wie besonders dem Geschichtsschreiber deutscher Mystik Preger) überzeugen lassen. So große Schwierigkeiten bleiben: daß z. B. der schlaue Schwindler Rulman künstlich in dem „Buch von den fünf Mannen" einen von dem eigenen abweichenden Dialekt hergestellt habe, um die fremde Autorschaft wahrscheinlich zu machen. — Ich glaube, der Prozeß bedarf der Revision. Wer in die mündlich-schriftlichen Anfänge sektiererischer Tradition hineingeblickt hat, wird viele Widersprüche typisch finden. Liest man z. B. die Urkunden zur Entstehungsgeschichte russischer Sekten, die Graß in Dorpat gesammelt hat, so möchte man auch zuerst an der Existenz des „Väterchens" Seliwanow zweifeln — wie das auch geschehen ist —, so unmöglich lassen sich alle Berichte zusammenreimen, und doch bleibt er eine geschichtliche Persönlichkeit. Daß Rulman überarbeitete, änderte, ja vielleicht sogar daß er wirklich eigene Schriften dem Gottesfreund zuschrieb, ist wahrscheinlich; schwerlich die

ungeheure Kühnheit der Erfindung des Propheten, die romanhaft klingt wie eine moderne Verschwörergeschichte. Hat aber Denifle recht, so wäre Rulman Merswin unter die bedeutendsten Dichter seiner Zeit zu rechnen, dem es gelungen wäre, einen Typus zu schaffen, so lebensvoll wie die Roger von Coverley und Genossen der Moralischen Wochenschriften im 18. Jahrhundert, aber mit unvergleichlich größerer Wirkung — mit einer Wirkung, die in kleinerem Maße fast mit der des von neuer Hyperkritik ja auch „erwiesenen" „mythischen Christus" zu vergleichen wäre!

Die Bücher bedeuten nun aber alle nur eine mehr oder weniger gelehrte Zusammenfassung von Gedanken und Anschauungen, die als Gemeingut umherflogen. Lieder wurden gesungen, deren seltsame Anpassung mystischer Vorstellungen an irdische Dinge, gerade wie die stürmischen Andachtsübungen der Geißler nach dem Schwarzen Tod (von 1348) an die moderne Praxis der Heilsarmee erinnern: „wie die acht Buben im geistlichen Wirtshaus leben"; und deren Singsang die Formlosigkeit der neuen Religiosität symbolisiert:

Es saßen der Jungfraun sieben
In einem Kloster allein.
Sie sprachen alle sieben
Von Jesus dem Kindelein
Und von seiner Mutter.
Ach wer ihn trägt im Herzen,
Trägt den Guten (um 1440).

Diese fortdauernde Unterflut lyrisch bewegter, weich formloser Stimmungen macht erst den dritten großen Mystiker ganz verständlich: Heinrich Suso, richtiger Seuse genannt.

Schon das ist bezeichnend, daß der Sohn des Ritters von Berg und des Fräuleins von Seuß (21. März 1300 zu Überlingen am Bodensee geboren) sich nach der Mutter nannte und nicht nach dem Vater! Der Dominikaner im Konstanzer Inselkloster, Eckharts Schüler in Cöln, der Prediger und Schriftsteller, gehörte zu den Menschen, die „Schicksal an sich ziehen". Wie er selbst für einen Mönch jener vom Kampf Ludwigs des Bayern mit der Kurie bewegten Zeit merkwürdig viel äußere Erlebnisse hat: Verleumdung, Bedrohung, Absetzung aus dem Priorat, Visionen natürlich, so wird er auch seiner Umgebung zum Schicksal als Prediger, Seelenführer, Erbauungsschriftsteller. Bis zu seinem Tod (25. Januar 1366) der Ketzerei verdächtig, ist er 1831 von Papst Gregor XVI. selig gesprochen worden, einer

der wenigen Deutschen, dem im 19. Jahrhundert diese kirchliche Anerkennung zuteil ward und darin ein Genosse des Wiener Mönchs, Predigers und Organisators Clemens Maria Hoffbauer.

Seuse ist „ein Ritter und Sänger im Solde der Gottesminne" genannt worden, „der Poet der deutschen Mystik, ein geistreicher Minnesänger". Aber diese Ausdrücke sind nicht nur im lobenden Sinn zu verstehen, sondern auch im einschränkenden. Ein Dichter, der Welten aufbaut, ist er so wenig wie die Minnesinger es sind; das bleibt größeren Dichtern der Mystik vorbehalten: Jakob Böhme, Swedenborg. Aber freilich steht er der form- und geschmacklosen Spielerei mystischer Auswüchse noch ferner und würde nicht mit der Nonne von Engelthal bei dem Grab eines frommen Bruders an den Geruch der Spezereien aus der Apotheke denken, sondern an den der Rosen und Lilien. Und wenn Scherer seine von Elisabeth Stagel geschriebene Biographie „ein heiliges Seitenstück zu Ulrich von Lichtensteins unheiligen Liebesmemoiren" genannt hat, so ist auch das Absichtliche und Künstliche damit betont. Mit Seuse zahlt der Minnesang dem Mariendienst seine Schuld zurück; auch bei ihm hat man die Empfindung, daß das innere Erlebnis nur zu leicht durch die poetische Fiktion ersetzt wird.

In der Mystik tritt überall der dramatische Zug der Zeit hervor. Wie Eckhart führt Seuse gern den Dialog in Brief und Predigt — die sich bei ihm kaum unterscheiden — ein; und der ganze Bußkampf, das Losringen vom Irdischen bis zur Vergottung ist ja ein Drama, dem leider zuweilen auch das Schauspielerische nicht ganz fehlt. Selbst bei Heinrich Seuse, so gewiß seine fromme Hingabe ist, hat man zuweilen ein wenig den Eindruck des „schönen Mannes", der sich vor den entzückten Frauen in einer religiösen Pose zeigt — wird man an ein Andachtsbild von Murillo, hin und wieder auch an eins von Carlo Dolce erinnert. Aber selbst dies liegt im Stil der Zeit, die weder den geselligen Charakter der mittelhochdeutschen Blüteperiode besitzt noch auch die großen Einsamen anderer Epochen kennt. Ihr Wesen ist das im lehrhaften Dialog mit lyrischen Befreiungen wurzelnde Drama.

Nietzsche hat das germanische Drama als im Kern episch dem antiken gegenübergestellt, das im Kern lyrisch sei. Ich glaube, daß dem germanischen Drama von Anfang an das Lehrhafte mehr noch innewohnt als das Epische. Katechetische Dialoge stehen am Eingang unserer dramatischen Entwicklung — und sie schon erheben sich in der Edda zuweilen zu lyrisch-rhetorischer Höhe. Diese uralte Tradition hatte sich in den dialogischen Partien des

höfischen Epos, in den lyrischen „Wechseln“, in den Streit- und Rätselgedichten des Wartburgkriegs und des Zweikampfes zwischen Frauenlob und Regenbogen behauptet; sie wird jetzt wieder frei. Der „Ackermann aus Böhmen“ (1400 von Johannes aus Saaz in Böhmen verfaßt), ein großer Prosadialog zwischen dem Verfasser und dem Tod, ist von Burdach über die ihm früher gespendete Bedeutung erhoben worden — ein merkwürdiges Werk, das er „die erste und zugleich die köstlichste literarische Frucht des deutschen Humanismus“ nennt: jener Versöhnung christlicher und antiker, geistlicher und weltlicher Tendenzen, die gewissermaßen eine Mystik anderer Art, eine Sektenbildung mit nicht rein religiösem Kern darstellt. Die Überwindung von Raum und Zeit, die metaphysische Wurzel aller Dramatik, ist der Mystik und dem Humanismus gemein: jener, die unmittelbar in den Mittelpunkt der Dinge strebt, zu Gott, mit Aufhebung aller räumlichen Schranken, diesem, der unmittelbar in das herrliche Altertum hineinwill, alle zeitlichen Schranken darniederreißend. Und in dem Zwiegespräch des „Ackermanns“ berühren sich das visionäre Element der Mystik und das gelehrte des Humanismus; mit Zitaten aus Plato, Seneca, Boëthius wird um das Recht des „kritischen Skeptikers und Weltverächters“ Tod auf ein junges, hoffnungsvolles Menschenleben gekämpft. Ist doch dies Motiv jähen Einbruchs des Todes in das Leben ein Lieblingsgedanke der ganzen vorreformatorischen Epoche: Totentänze mit epigrammatischen Versen bedecken die Wände der Kirchen und Brücken und machen aus dem alten Spruch: „Mitten wir im Leben sind vom Tod befangen“ eine angeschaute Erfahrung; wobei zugleich wieder der Stolz des Bürgertums zu seinem Recht kommt, der doch wenigstens vor dem Tod Kaiser und Papst mit Kaufmann und Arzt eines Ranges weiß!

Das Zwiegespräch bildet den Kern aller echtdramatischen Dichtung. Eben deshalb hatte das volkstümliche Drama, das sich aus der überall in der Welt lebendigen Neigung zur Nachahmung auffallender Persönlichkeiten und Typen entwickelt und vielleicht von den Ausläufern des antiken „Mimus“, der Darstellung von Szenen aus dem wirklichen Leben, gelernt hatte, bei dem Wettlauf um die Form eines nationalen Dramas vor dem gelehrtgeistlichen einen Schritt voraus. Die Fastnachtsspiele entsprachen einer uralten Überlieferung, die in abgeschmackter Entartung bei Franzosen und französierenden Großstadtbühnen noch heute fortvegetiert. Tagtäglich kommt die improvisierte Komödie vor: auffallende Eigenheiten stadtbekannter Per-

sönlichkeiten werden in der Schule, auf der Straße, in der Spinnstube nachgemacht und kritisiert, wobei ein Unterredner dazu dient, die Dummheit, Feigheit, Prahlerei des parodierten Helden aus ihm herauszulocken. Wie sich die „Charakterologie“ auf ein paar wirksame Eigenschaften beschränkt, so kehren auch die anekdotischen Züge immer wieder, durch die diese Charakterfehler anschaulich gemacht werden. Gern werden sie noch mit einer sozialen Marke ausgestattet, zumal in sozial erregten Epochen wie dem 15. bis 16. Jahrhundert: die Eigenschaften der Dummheit, Gier, Roheit werden dem Bauer freigebig zuerteilt, Faulheit und Frechheit dem Knecht, plumpe Unsittlichkeit dem Pfaffen. Bei der Frau aber wird nicht differenziert; sie gilt in allen Ständen als zänkisch, herrschsüchtig, mannstoll, eitel und verlogen; denn die Zeit hat nachzuholen, was die des Frauendienstes an „Frauenschelten“ versäumt hatte. — Bei festlichen Gelegenheiten richtet sich nun die menschliche Selbstzufriedenheit den Schmaus an, eine große Parade über all die Toren und all die Torheit abzunehmen, über die der Beschauer sich selbst erhaben fühlt: ein paar solcher Geschichten von der untreuen Frau, von dem betrogenen Anwalt, von dem betrügerischen Wunderdoktor geben einen hübschen Totentanz der menschlichen Einbildung. Dazu ein paar „aktuelle“ Anspielungen und, wie soeben Max Herrmann gezeigt hat, ein gar nicht geringes Arbeiten mit Ausstattung und Kostüm — dies nennt man heutzutage „Revue“ und für jene Zeit „Fastnachtsspiel“. Das Unanständige scheint ein unentbehrlicher Bestandteil, damals mehr in der verbalen und heute mehr in der realen Entblößung; der Wortwitz (besonders auch in kennzeichnenden Namen) und die rasche Entwicklung sind Hauptmittel der Technik. Dabei gelingen den Hauptmeistern der Gattung Hans Rosenplüt (etwa 1420—1460) und Hans Folz (etwa 1440—1513) die Hauptszenen ganz gut, in denen die charakteristischen Haupteigenschaften der Personen wild aus der Haut platzen, und die großen Streitszenen nähern sich wirklich dem Ziel des Dramas, Charaktere an Charakteren zu offenbaren. Was aber noch völlig fehlt, das brachte ein dritter Hans hinzu: Hans Sachs. Wie Ferdinand Raimund die Tradition des Wiener Volksstücks, faßte er die des Nürnberger Fastnachtsspiels und wußte sie poetisch zu veredeln — freilich auch er nur bruchstückweise.

Indem nun aber die Fastnachtsspiele sich auf die Nachahmung umherlaufender Typen nicht beschränken, sondern auch ernstere Gestalten und Handlungen ihrer Technik unterwerfen, nähern sie sich hie und da dem ernsten,

geistlichen Drama so sehr, daß man glaubt die Entstehung eines deutschen Shakespeare so zu sagen stündlich erwarten zu können — um so mehr als ihrerseits die „Mysterien" auf das komische Element nicht ganz verzichten. Aber er kam so wenig im 14. oder 15. wie im 17. Jahrhundert, vielleicht weil die Deutschen nach ihrer zu gründlichen Gewohnheit, die beiden Gattungen doch immer noch zu weit auseinanderhielten.

Auch das Drama hohen Stils ist eine Gattung, die in den tiefsten seelischen Bedürfnissen begründet nirgends völlig fehlt, wenn sie sich auch nur selten zu der großen Kunstform der Tragödie geläutert hat. Sein Wesen ist unmittelbare Wiedergabe eines Ereignisses von allgemeiner Bedeutung: einer Göttererscheinung, eines nationalen Sieges, eines Martyriums. So strebt die Tragödie in ihrer Art nach der Erhebung des Gemüts, aber durch tiefe Erschütterung hindurch, wo die Komödie mit der Erheiterung des Augenblicks zufrieden ist. Das Drama ernsten Stils ist ferner von Grund auf illusionistisch und stilisiert zugleich: illusionistisch, indem die Wirklichkeit der dargestellten Handlung vorgezaubert werden soll; stilisiert, indem die Erscheinung der Götter und Helden eine bewußte Entfernung von der Sprache des Alltags verlangt. Endlich: ihr Stoffgebiet ist vorzugsweise dasjenige der „Heldensage", die sich freilich bis zu den großen Taten der Gegenwart ausdehnen mag wie in des Aischylos „Persern" oder in Lopes „Entdeckung Amerikas". — Nun aber werden für die Ansätze des deutschen Dramas all diese Bedingungen geändert. Vor allem: an die Stelle der einheimischen Heldensage tritt die biblische Geschichte mit ihren Fortsetzungen in Legenden und Martyrien — durch die Intensität des Nacherlebens gewiß geeignet, die Erzählungen von Wotan und Dietrich zu ersetzen, aber durch ihre Heiligkeit für die Freiheit der dichterischen Gestaltung beengend. Eben diese Heiligkeit in ihrer kirchlichen Färbung und mehr noch die zeitliche und räumliche Entfernung drängt das Moment der Täuschung zurück oder läßt wie für die Phantasie, so auch für die realistische Nachbildung fast nur in Nebenszenen Raum.

Ist so das Wesen des ernsten Dramas im christlichen Mittelalter an sich schon gefährdet, so kommt dazu der Ehrgeiz, allen alles sein zu wollen. Ehe sich noch für das heitere oder das ernste Drama eine rechte Kunstform gebildet hat, will das geistliche Schauspiel schon beide in sich vereinigen.

Der Kunstwert des mittelalterlichen „Mysteriums" liegt daher vorzugsweise in den beiden Punkten, die alle primitive Kunst späteren Epochen

liebenswert machen: in der Aufrichtigkeit des Gefühls und in der Unbeholfenheit der Technik. Das Leiden Christi und noch mehr die Leiden Mariae werden innigst nachgefühlt, die Treue der Märtyrer mit dankbarer Liebe empfunden; der Zorn auf die Mörder und Verräter entlädt sich in grotesken Zerrbildern, die die Motive für Judas' Habsucht oder die Roheit der Kriegsknechte aus dem Vorrat der Komödienzüge entlehnen. Auch verläugnet sich in den lyrischen Partien die ergreifende Herzlichkeit der chorischen Poesie nicht. Im übrigen ist es „angewandte Kunst", nicht wie die antike Tragödie aus der Feststimmung geboren, sondern ein Mittel, sie zu erzeugen. Übrigens ein starkes und wirksames Mittel. Aber bezeichnend genug, und natürlich genug, ist das älteste Zeugnis, das wir von der Wirkung eines deutschen Dramas besitzen, ein Beweis rein stofflicher Wirkung. 1322 ward vor dem Landgrafen Friedrich dem Freidigen die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen aufgeführt, natürlich auch wie die erneute Verwirklichung eines historischen Vorgangs; und als den törichten Jungfrauen kein Beten und Bitten hilft, geriet der mitfühlende Fürst in Verzweiflung: „Was ist denn der Christenglaube? Will Gott sich nicht über uns erbarmen um der Bitte Marias und aller Heiligen willen?" Auf dem Boden der Tannhäusersage empörte sich die Hoffnung auf Gnade gegen die Strenge der Kirchenlehre. Der Landgraf „ging zur Wartburg und war fassungslos wohl fünf Tage lang, und darnach rührte ihn der Schlag, daß er drei Jahre im Bette lag und im Alter von 55 Jahren starb". Es ist die Wirkung, die das tatsächliche Erleben des Vorgangs hätte hervorbringen müssen. Anderthalb Jahrhundert später wird ein Satanspiel berühmt, das die entgegengesetzte Lehre predigt. Dietrich Schernbergk dramatisiert (1480) die bekannte Legende von der angeblichen Päpstin Jutta, die trotz ihrer furchtbaren Leiden durch die Fürbitte Mariae und des heiligen Nikolaus nach irdischer Beschämung und Bestrafung durch den Tod begnadigt wird; und gerade die Szene der Reue ist dem Dichter am besten gelungen.

Aber dies altdeutsche Drama blieb Episode. Die Fäden, die sich von dem „Spiel von Frau Jutten" zu Fausts Begnadigung ziehen, sind rein ideell; in Wirklichkeit beginnt die Vorgeschichte des größten neueren Dramas erst in der Reformationszeit. Man kann das Lokalstück der neueren Zeit mit dem Fastnachtspiel historisch verbinden, wie denn die freien Städte für beide den Hauptherd geboten haben, und vor allem das Frankfurter Lokalstück hat die größte Familienähnlichkeit mit dem Nürnbergischen, den zahmeren Ton und

die prosaische Form abgerechnet; aber von dem „Misterium" (eigentlich „Ministerium", gottesdienstliches Schauspiel) führt keine Brücke zu Gryphius und Lohenstein, geschweige denn zu Lessing.

Und bald empfanden die Zeitgenossen selbst die Grenzen des einheimischen Dramas. Mochten auch die Meistersinger und ihre Genossen eine dramatische Aneignung der ganzen Weltliteratur und Weltgeschichte erstreben — wir werden über diese Bedeutung vor allem des großen Stofferoberers Hans Sachs noch zu sprechen haben — die Form blieb beengend und ließ in der Komödie wenig Poesie, in der Tragödie wenig Lebensbeobachtung aufkommen. Nach beiden aber hungerte die Zeit, weil das Bürgertum sich als unpoetisch empfindet und weil der neue Gelehrtenstand — der sich tief in die Welt der Dichter hineinerstreckte — nach Menschenkenntnis verlangte. Es war die Aufgabe der lateinischen Dichtung, einstweilen das Drama so zu bilden, das ganz und gar noch nicht geschaffen werden konnte.

Der neue Stand der Gelehrten ward sein Träger, weil er der Träger des Humanismus ward.

Im früheren Mittelalter waren die Begriffe „Kleriker" und „Gelehrter" fast gleichbedeutend; oder wenn es wohl ungelehrte Kleriker gab, so doch keine gelehrten Laien. Wir sahen aber, wie die letzten Minnesinger und die ersten Meistersinger gerade auf diesen Titel Anspruch machten. Nun kommen dem Stand des „gelehrten Bürgers" drei große Tatsachen zu Hilfe. Die erste ist der städtische Bildungseifer selbst: Schulen werden gegründet, Schulmeister angestellt. Wie unter den bürgerlichen Dichtern des ausgehenden Minnesangs der Schulmeister von Ezzlingen begegnet, so hat unter den Lehrdichtern der neuen Epoche der Schulmeister von Bamberg den ersten Rang: Hugo von Trimberg, der den rührenden Typus des armen büchersammelnden und bücherschreibenden Gelehrten bezeichnend vertritt. Hugo (um 1230 in dem fränkischen Ort Werna geb., um 1313 gest.) hat auch lateinisch gedichtet, immer als Sammler und Lehrer. Aber erst gegen Ende seines von Armut und Kinderreichtum bedrängten Lebens (1296—1300) schrieb er sein deutsches Hauptwerk, den „Renner", das umfangreichste Lehrgedicht in deutscher Sprache: über 24000 Verse. Wie der Name allegorisch ist — das Gedicht soll in alle Lande laufen — so war es auch als durchgeführte Allegorie gedacht; aber Hugo vermag keine Dispositionen einzuhalten. Übrigens erzählt er hübsch, dichtet geläufig und ermahnt eindringlich, weiß seine Gelehrsamkeit durch Bilder aus dem Leben aufzuwiegen und ist in seinen Moralanschauungen einfach

und gesund. Nur mißfällt ihm alles, was neu ist; aber das liebt man ja an Didaktikern. So verwirft er denn auch, recht im Gegensatz zum Wälschen Gast, alles Lesen der Ritterromane und der Volksepen und kam auch damit dem Zeitgeschmack entgegen, der der „Lügendichtung" müde war. — Er fand riesigen Beifall, wie zahlreiche Handschriften beweisen. Schon 1549 ward sein „Renner" auch in Frankfurt am Main gedruckt, freilich auch deshalb, weil der Buchdrucker ihn wegen seiner heftigen Angriffe auf die Geistlichkeit für einen vorreformatorischen Zeugen hielt. Der brave Schulmeister ward in Deutschland der Lieblingsdichter einer Zeit, die in Italien Dante sah. —

Den Geist der gemeinverständlichen Ermahnung pflegt auch ein anderer Sammler, Ulrich Boner, dieser allerdings ein Kleriker: Dominikaner zu Bern, der mit seinem „Edelstein" (um 1330) „die Fabel zum erstenmal innerhalb der deutschen Literatur als selbständige Gattung gepflegt und systematisch in ein Buch gebracht hat". Er tat es für einen Berner Patrizier; denn auch die Fabel, lehrhaft, psychologisch, leicht und einem gewissen intellektuellen Hochmut günstig, ist eine recht bürgerliche Gattung, wie das „Säculum der Gleime, Pfeffel, Lichtwer" wieder bewiesen hat. Und so sollte auch Boner dem städtischen Bildungsbedürfnis dienen.

Die zweite Macht, die dem Entstehen des bürgerlichen Gelehrtentums Vorschub leistete, war die Universität. Sie ging ganz aus der geistlichen Hochschule hervor; nun aber will sie auch den humanistischen Interessen dienen. In rascher Folge entstehen von 1400—1500 neue Universitäten, darunter so wichtige wie Leipzig, Basel, Wittenberg. Die theologische Fakultät herrscht, und hat eigentlich bis zur Gründung der Universität Göttingen (1734) geherrscht; aber die „untern Fakultäten" gewinnen an Bedeutung. Der Arzt und der Rechtsgelehrte springen aus der Kutte, der Astronom führt den selbständigen Betrieb der Naturforschung herbei, und die Höfe begünstigen diese Entwicklung, indem sie den Medizinern und Juristen auch äußerlich ein glänzendes Ansehen verschaffen. Die gelehrten Herren der „anderen Fakultäten" werden die Kerntruppe des neuen Standes, wie sie ihn in kleinen Städten neben den Geistlichen und Lehrern noch heute am eifrigsten vertreten.

Drittens kam noch der Buchdruck, der nicht nur der Aneignung der Gelehrsamkeit ungeheuern Vorschub leistete, sondern auch den Gelehrten neue Nahrungsmöglichkeiten bot: von der vornehmen Verbindung mit einem großen Drucker bis zu der schlichten Korrektortätigkeit. Der moderne Gelehrte

ist ja überhaupt ein Mann, der viele gedruckte Bücher gelesen hat; ein paar ungedruckte müssen freilich dabei sein, die nicht jeder lesen kann.

Dieser neue Stand des Gelehrten nun hat für die neuere Entwicklung der Literatur dieselbe Bedeutung wie für die neuere Entwicklung des Staats das gleichzeitig und unter denselben Bedingungen sich entwickelnde Beamtentum. Sie sind in der Tat Brüder, und die am meisten modernen Staaten, wie Burgund, verlangen humanistisch durchgebildete Beamte. Kaiser Maximilian, der „letzte Ritter", aber gleichzeitig ein eifriger Gönner des Humanismus und des neuen Beamtentums, braucht seine gelehrten Sekretäre auch als Hausdichter: Melchior Pfinzing und Marx Treitzsauerwein dichten nach seinen Anweisungen den „Teuerdank" (1517 erschienen), wie Stüler und Strack die architektonischen Skizzen Friedrich Wilhelms IV. zur Reife brachten. Der Kaiser hatte sich literarisch, wie der Vasall seiner Vorfahren Lichtenstein tatsächlich, in eine allegorische Figur vermummt und seine Werbung um die Ehre im Kampf mit Fürwitz, Unfall und Anfeindung erzählt, wie im 17. Jahrhundert der fromme Bunyan die Pilgerreise des Christen durch ihre Stationen führt; aber bei dem Kaiser mußten es noch Verse sein, wenn auch schlechte.

Der hohe Adel hält also immer noch am Epos fest und wandelt auch die Biographie in solch ein allegorisches Epos um. Das Epos gedeiht aber gleichzeitig auch unterhalb des Bürgertums. In Niederdeutschland vor allem spielte der Handwerker gegen den behäbigen Vollbürger den Unzufriedenen, wie in Neidharts Zeit der Bauer gegen den Ritter. Das alte Tierepos vom schlauen Fuchs ward als „Reinke de vos" den Niederdeutschen angeeignet und früh gedruckt. Von einem Lied der typischen Psychologie war es zu einer sozialen Satire geworden, alle Sympathien auf Seite des Unbegüterten, der sich durch Schlauheit und Unverfrorenheit durchhelfen muß, wo für die hohen Herren schon gesorgt ist — der erste „Schelmenroman". Und der Typus des sieghaften schlauen Fuchses wird nun auf einen lebenden Menschen übertragen: ein Handwerksgesell mit dem redenden Namen Ulenspegel (der nichts enthält als eine unflätige Aufforderung, bald aber zu der sinnlosen Verbindung von Eule und Spiegel, etwa als Sinnbildern der Weisheit und Selbsterkenntnis, umgedeutet ward) kam durch lose Streiche zur Berühmtheit, und sein Grab in Mölln in Holstein ward den Standesgenossen eine Art von Standesheiligtum. Seine Schwänke (um 1483 geschrieben, um 1500 gedruckt) bedeuten die Notwehr des städtischen Proletariers gegen Meister und Bürgerschaft. Diese Mischung von Odysseus und Thersites ist ganz negativ ge-

richtet: er hat nicht wie Reineke für Frau und Kinder zu sorgen; er bringt es auch selbst zu nichts; aber überall richtet er Schaden an — und rächt dadurch den Mann, der „kein Hüsung" hat, an den Angesessenen. Ein Lieblingsmittel seiner Tücke ist es, sprichwörtliche Redewendungen wörtlich zu verstehen; worin das neuerwachende Interesse an der Sprache selbst sich betätigt, aber auch der schwankhafte Witz, der sich von den Alten bis zu Nestroy an solchem Doppelsinn geübt hat. — Das Epos von Eulenspiegel, dem unbesieglichen Schalksnarren, ist das einzige Stück „Heldensage", das diese Epoche dem Typenschatz neu hinzugefügt hat; aber sie pflegte Sagen wie die von Tannhäuser und bereitete der vom Faust den Boden.

Denn das Bürgertum war unepisch, wie es unlyrisch war; seine Epik war seltsam hergestellt aus ritterlichem Stoff und bürgerlicher Form, aus Abenteuerinteresse und psychologischer Neugier: es war die Literatur der Volksbücher.

Für die Volksbücher hat sich neuerdings R. Benz mit feurigem Eifer eingesetzt und zweifellos gegenüber der herrschenden Unterschätzung dieser Gattung sich dadurch Verdienste erworben. Diese Auflösungen gereimter Epen, an die sich dann zahlreich unmittelbar in Prosa verfaßte Übersetzungen und Erzählungen verwandten Inhalts anschließen, dürfen nicht lediglich nach ihrem Verhältnis zu den Versromanen beurteilt werden. Nicht lediglich. Ganz darf indes der formelle Gesichtspunkt nicht außer acht bleiben. Die poetische Form der mittelhochdeutschen Periode hatte sich überlebt; die Zeit war prosaisch geworden und die ungebundene Rede war für ihr Epos ebenso sehr eine Notwendigkeit, wie in der Zeit des jungen Lessing, des jungen Goethe, des jungen Hauptmann für das Drama. Die Vorteile und auch die Nachteile der gebundenen Form mußten anderen Vorzügen und Mängeln Raum geben. Denn eben deshalb ist sowohl die geläufige Verachtung der Volksbücher als Benz' unbedingtes Loblied den höfischen Epen gegenüber schief, weil beide ganz verschiedene Absichten verfolgen. Das höfische Epos, wir suchten es zu zeigen, hat eine sozial-pädagogische, eine kulturell-ästhetische Tendenz. Der Leser soll die Geschichte Parcivals, Tristans, Gregors ganz und gar nacherleben, um durch sie wie die Helden selbst geläutert und gehoben zu werden. Es lebt geradezu etwas von der religiösen Idee der stellvertretenden Genugtuung in der Art, wie der von den Recken und Märtyrern gewonnene Gnadenschatz sich dem mitteilt, der daran aufrichtigen Herzens Anteil nimmt. Deshalb muß der Versroman gewisse Breiten, gewisse traditionelle Eigen-

heiten, gewisse Ruhepunkte und Höhepunkte haben. — Das Volksbuch hat einen geringeren Ehrgeiz: es will nur erzählen, nur Tatsachen übermitteln und dadurch vorübergehende Stimmungen erwecken. Aber wenn der moderne Leser, dem Wolframs und Gottfrieds Ideale fremd geworden sind, an dem Inhalt der Geschichten vom hürnen Siegfried oder der schönen Magelone, an dem Herzleid der verstoßenen Genoveva oder den wechselnden Schicksalen Fortunati noch immer Anteil nehmen kann; wenn in dieser Konzentration auf das Stoffliche die ununterbrochene Fortdauer der Volksbücher bis zu den Märkten und Schulstuben unserer Tage begründet liegt, so darf man doch nicht vergessen, daß das „Kunstwollen" selbst bei den höfischen Erzählungen ein ungleich höheres und edleres ist. Nicht auf den menschlichen Idealismus kommt es hier zunächst an — den teilen die Bewunderer der Genoveva gewiß mit denen Herzeloydens, und „das Moralische" versteht sich ja überhaupt immer von selbst; sondern auf den künstlerischen Idealismus. Der fehlt den Volksbüchern nahezu ganz. Görres, der erste und feurigste Herold der Gattung, verschiebt schon die Gesichtspunkte, wenn er von dem Volksbuch vom unverwundbaren Siegfried sagt: „Wie die Sprache im Epos ist, so ist sie auch im Romane: einfältig, derb und gedrungen, aber im Romane natürlich kärglicher und minder inhaltsreich als im größeren Gedicht; die Darstellung erscheint in ihm ohne allen Schmuck, aber kräftig und gediegen; die Erzählung treuherzig und gläubig, und dabei ohne alle Prätension..." Aber nun höre man ein Stück aus diesem Volksbuch, das in der Tat typisch ist, wie sich denn weder in der zeitlichen noch in der stofflichen Ausbreitung dieser Gattung eine eigentliche Entwicklung zeigt; und man höre es wirklich, denn mit vollem Recht fordert der gute Anwalt der Volksbücher lautes Vorlesen vom Publikum:

„Wie nun der Zwerg, König Egwaldus, den gehörnten Siegfried ansichtig war, grüßet er ihn tugendlich, dessen sich Siegfried zu höchsten bedanket, und sich über seine kostbare Kleidung und sonderlich der überaus künstlichen Crone, zum höchsten verwunderte. Auch wegen seines Comitats, den er bei sich hatte, nemlich tausend Zwerge, alle wohl geputzt und gewaffnet, die sich dann Siegfrieden alle zu Diensten erboten. Denn sein gut Gerichte war auch unter diese Zwerge erschollen."

Gewiß sollen die Verdienste dieses Stils nicht geleugnet werden. Es galt ja überhaupt eine deutsche Prosa erst eigentlich wieder zu schaffen; denn Berthold von Regensburg war allein geblieben, und von der Rede der hö-

fischen Gesellschaft, die sich (wie im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts) gewiß oft ins Literarische steigerte, blieb keine Tradition. Unsere deutsche Prosa geht tatsächlich auf die Volksbücher zurück. Welche Spuren haben jene gelehrten, tüchtigen, in ihrer Art verdienstvollen Übersetzer in unserer Literatur hinterlassen, die vom Humanismus her deutsche Prosa zu schaffen versuchten? die Johann Hartlieb (Wien 1433—1471 oder 1474), Niklas von Wyle (Bremgarten in der Schweiz; gest. 1478—1479) Antonius von Pforr (Breisach; tätig 1458—1483) Heinrich Stainhöwel (geb. 1412 in Weilderstedt bei Ulm; gest. 1482) Albrecht von Eyb (geb. 1420, gest. 1475; Domherr in Bamberg) mit ihrer oft geschickten, nicht selten geschmackvollen Wiedergabe von Petrarca und Boccaccio und sogar dem „Buch der Beispiele der alten Weisen", dem sogenannten Bidpai? Sie gaben Literatur für die Gebildeten, und ihre Werke blieben neben der Entwicklung der deutschen Dichtung stehen wie die neueren, an sich vortrefflichen Übersetzungen Dantes oder Ariosts. Aber jene namenlosen oder doch unbekannten Übersetzer und Bearbeiter französischer und altdeutscher Erzählungen haben unserer erzählenden Prosa die bestimmende Richtung gegeben — jene Richtung eben, die unsere kleine Probe genügend veranschaulicht.

Und gerade deshalb muß man das Lob einschränken. Gute Erzähler waren sie oft, Künstler kaum je. Von dem geheimsten Gesetz echter Prosa, von dem individuellen Rhythmus, der sich bei Berthold von Regensburg regt — und dann wieder bei Luther, und dann erst wieder bei Lessing — hatten nur die allerbesten eine leise Ahnung. Eine sachliche Erzählung wird von Zeit zu Zeit rhetorisch aufgeputzt; und vor allem: Ideal bleibt die „poetische Prosa", jene Mischform, die noch Goethe wohl in den „Wahlverwandtschaften", nicht aber im „Wilhelm Meister" völlig überwunden hat. Die Mängel der deutschen Prosa wurden ihr in die Wiege gelegt, weil jene Verfasser dem Publikum dienen mußten und die reine klare Prosa eines Boccaccio so wenig wie die durch und durch bewegte Bertholds wagen durften. Wollte das Volksbuch durch den Inhalt allein wirken, nur stofflich, das wäre angegangen; aber nun hat es von Anfang an die bedenkliche und oft aufdringliche Art, dem Hörer seine Gefühle vorzuschmecken und vorzukosten, die kunstlose Vermittlertätigkeit zwischen Sache und Person breit zu betonen; und so geht der deutsche Romanstil der Gellert und Jacobi auf sie zurück und so hat sich Achim von Arnim noch einmal an diesem Stil verderben können, den Kleist und E. Th. A. Hoffmann nicht niederringen konnten.

Aber es ist zu wiederholen: wir dürfen das Volksbuch nicht bloß von der literarischen Seite beschauen. Vielmehr bedeutet es inhaltlich nichts Geringeres als den Versuch, alles, was früher nur den aristokratischen Kreisen zugänglich war, dem Volke zugänglich zu machen, oder doch dem neu sich bildenden Publikum. In diesem Sinn stellt die neue Prosa sich neben die erzählende oder dramatisierende Poesie der Meistersinger, die dann in dem größten Stofferoberer unserer Dichtung gipfelt — in Hans Sachs (1494 bis 1576) — freilich einem Eroberer eben nur der Stoffe, der Inhalte, nicht etwa, wie Heine oder Hebbel, der Probleme. Hans Sachsens gesamte Dichtung, die persönliche Lyrik religiösen Inhalts etwa ausgenommen, ist nichts als ein ohne Hast aber ohne Rast durch ein halbes Jahrhundert (1514 bis 1569) fortgesetztes Bemühen, die ganze Ernte der Geschichte und Dichtung an interessanten Gegenständen in die kunstlos aber solid erbaute poetische Scheuer Nürnbergs einzutragen. Hans Sachs hat sich freilich auf allen Gebieten versucht und hat 1567 schon selbst festgestellt, daß er 4275 Meistergesänge, 208 Schauspiele, 1558 andre Dichtungen, im ganzen 6041 poetische Werke verfaßt hatte — und 7 Dialoge in Prosa; so genau führte der brave Bürger und Handwerksmeister Buch! Aber diese „Vielseitigkeit" war bei ihm schwerlich programmatisch, wie bei Hartmann von Aue oder Opitz. Er ist im Grunde immer Erzähler, und auch die lebhaftesten, gelungensten Streitszenen seiner Bühne dienen weniger einer dramatischen Auseinandersetzung der Charaktere, als der Veranschaulichung einer zum Selbstvortrag der Gestalten verkürzten Erzählung. Ihn interessiert alles; aber für die innere Form hat er kaum ein Organ, bearbeitet wohl auch denselben Stoff in verschiedenen Formen. Sein reines Herz in einer verdorbenen Zeit, sein von Eitelkeit und Schellenklang merkwürdig freier Vortrag, und sein gut deutscher Patriotismus vor allem, der nichts für sein Volk verloren gehen lassen will — das sind die bestrickenden Eigenschaften dieser höchst liebenswürdigen Persönlichkeit; aber als Künstler bedeutet er eben nur den Gipfel einer im wesentlichen kunstfremden Periode.

Ähnliches gilt nun aber auch, nach meinem Urteil wenigstens, von den vielgerühmten Predigern und Satirikern dieser Zeit. Die Vorbedingungen für die große Predigt und die mächtige Satire zu schaffen, das war ihr Beruf, rein literarisch bedeutet ihr Werk wenig. Sebastian Brant (1457 in Straßburg geb., 1521 dort als Stadtschreiber gestorben), ein eifriger Humanist, lateinischer Poet, Jurist, Politiker und überhaupt ein Prachtexemplar

des neuen Gelehrtentypus, entsprach dem Geschmack der Zeit, als er sein „Narrenschiff" (1494; 1497 ins Latein übersetzt) in die Welt hinaussegeln ließ, die ja auch Hugos von Trimberg Renner so rasch durchlaufen hatte — der freilich nur bis zu den deutschen Grenzpfählen. Sebastian Brants Dichtung dagegen ward ein europäisches Ereignis, vielleicht das erstemal, daß dies einem deutschen Werk zuteil ward! Es verdankte das natürlich ausschließlich dem Inhalt. Das Narrentum war ein Lieblingsmotiv jener Epoche, die man ja geradezu als „das Narrenzeitalter" bezeichnet hat. Der Intellektualismus, den traditionellen Fesseln langsam entwachsend, trieb mit der eigenen Kraft noch gern ein kindisches Spiel und begegnete sich darin mit dem rohen Materialismus, der in allem Planen, Hoffen, Wollen schon Narretei sah. An den Höfen ersetzten die Hofnarren die Hofprediger, weil das krankhaft ansteigende Souveränitätsgefühl der Fürsten Ermahnung und Warnung nur noch im Narrenkleide ertrug; und in der üblen Mode der burlesken Predigt, die für Abraham a Santa Clara die Voraussetzung ist, die aber sogar in dem Paris Ludwigs XIV. blühte, vereinigen sich gar beide Formen der Satire und Predigt. Das Fastnachtsspiel wurzelt in den Saturnalien eines Bürgertums, das mit philiströser Regelmäßigkeit in Nürnberg wie einst in Rom zu festgesetzter Zeit auf seine Vernünftigkeit verzichtet; die Kleidermode erlaubt sich unsinnige Ausschweifungen, gegen die alle heutigen Auswüchse Kinderspiel sind; ja die Freude an der Verhöhnung des Normalen, Gesunden, Schönen erlangt in den Grotesken der Kirchen ihren Tribut. Dabei ist dies Narrentum nur selten phantastisch — Einbildungskraft besaßen nur noch die bildenden Künstler; es ist mehr trocken, hygienisch: wie man sich periodisch zur Ader läßt, so läßt man dem Unsinn freien Lauf, um die übervollen Adern zu entlasten. In der Obszönität der Schwankbücher spielt die grinsende Freude am Verhöhnen der gesunden Empfindung mit, und die pedantische Regelung der öffentlichen Unsittlichkeit hat einen humoristischen Beigeschmack. Das „Perverse" ist nicht, wie unhistorische Sittenprediger wollen, von gestern oder vorgestern. Sturmfluten von Schmutz und Unsinn brechen unberechenbar, aber mit innerer Notwendigkeit hervor und gerade die religiöse und geistige Überreizung mystisch gerichteter Perioden findet in ihnen oft ein wunderliches oder abscheuliches Gegenbild; wo Gott sich eine Kapelle baut, sagt das Sprichwort, baut sich der Teufel ein Wirtshaus an.

So hatten gerade die Humanisten in ihrem geistigen Hochmut gern auf

die Narren herabgeschaut; Erasmus sang spöttisch das Lob der Narrheit, weil er ihre unausrottbare Macht mit ironischer Resignation anerkannte: „dem Narrenkönige gehört die Welt". Sie waren aber alle auch ein Stück Pedanten, Sammler von Kuriositäten, Ordner von vergleichbaren Erscheinungen. Das geht bis tief ins Volk wo die „Priamel" jetzt ein Lieblingsgefäß für skurrile Zusammenstellungen wird: fünf bis sechs oder mehr möglichst verschiedene Dinge werden an dem Faden irgendeiner gemeinschaftlichen Eigenschaft zusammengebunden:

Ein Schwätzer und ein Erlenbogen,
Eine schnelle Tat, nicht wohl erwogen,
Eine alte Brücke, ein fahles Pferd:
Wenn die bestehn, sind sie lobenswert!

Diese literarischen Kuriositätenkabinette werden zwar erst im 16. Jahrhundert zu einer wirklichen Mode. Da sammelt man etwa die Narren Gottes, die verschiedenen Teufel zu einem „Theatrum diabolorum", in dem der Hosenteufel (der die kostspieligen weiten Beinkleider regiert) neben dem Geizteufel hängt und der Zornteufel neben dem Herrn der neuen Kartenspiele. Aber die Tendenz ist längst da; jeder Totentanz beweist sie. Und so schreibt Sebastian Brant seinen intellektuellen Totentanz: hinter dem Säufer und dem Geizhals, hinter dem Spottvogel und dem Melancholikus sitzt die Narrheit auf dem Roß; aber auch Undankbarkeit oder Gottlosigkeit ist Narrheit. Unnütze Wünsche sind närrisch — womit schließlich jeder Idealismus totgeschlagen werden kann; und sich über die Narren ärgern, ist auch wieder Narretei... Wenn Jonathan Swift den Menschen an sich für einen Narren hielt, hatte er doch großartige Mittel seine Satire durchzuführen; bei Brant wirkt die trockene Art, in einem Dreizeiler eine Narrheit aufzuspießen und sie dann in einer trivialen Reimerei mit ein paar historischen Beispielen in die Länge zu ziehen, völlig trostlos. Wieder: er ist ein braver Mensch, fromm, von wirklicher Güte geleitet, hat auch Humor genug, um den Büchernarren Sebastian Brant in das Schiff von Narragonia aufzunehmen. Aber einen packenden Einzelzug würde man in diesem Theophrast oder Labruyère des Narrenhauses so vergeblich suchen wie einen befreienden Gedanken.

Aber solche gemeinverständlichen Massenpredigten über die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit, über Entartung und Bankbruch des Wissens haben immer einen Riesenerfolg. Jeden Narren beglückt es, sich unter

seinesgleichen zu wissen; obwohl jeder sich heimlich ausnimmt. Das psychologische Interesse der Zeit wird, wenn auch noch so voreilig, befriedigt, dem sozialen wie bei den Totentänzen geschmeichelt; und wäre der Amtsnachfolger Gottfrieds von Straßburg nicht ein so anständiger Mann, wir möchten mit Heine den Dichter und sein Publikum sagen lassen: „Nur wenn wir im Kot uns fanden, so verstanden wir uns gleich!"

Auf den anspruchslosen Volksprediger, der sich mit größerem Recht wieder als Heine den Hofnarren des deutschen Volks hätte nennen dürfen, folgt der anspruchsvolle Modeprediger. Geiler von Kaisersberg, ein Schweizer von elsässischer Abkunft (1445—1510) ist am Straßburger Münster der berühmteste Prediger seiner Zeit; und neben Abraham a Santa Clara der beste Beweis, wie tief die deutsche Predigt in frommen und begabten Virtuosen sinken konnte. Er ist der Prediger einer festen und vornehmen Gemeinde, die von ihm Unterhaltung verlangt, Anreiz, Neuigkeit; er wird ihr Diener und sucht ihr durch geistreiche Einfälle und gesuchte Ausführungen zu imponieren. Seine gute Absicht ist auch hierbei nicht zu bezweifeln: er glaubte dies Publikum so nehmen zu müssen; aber es war schlimm, daß er es mußte, und daß er es konnte. Nun predigt er Feuilletons und macht das Kunststück, an jeden Moment in der Zubereitung eines Hasen eine sinnbildliche Anwendung zu knüpfen — nicht mit der Naivität der älteren und späteren Emblematiker, sondern mit offenbarem Vergnügen am Verblüffen der Hörer. Gewiß, auch er predigt Buße und Reform; auch er liebt Bilder aus dem realen Leben; auch er bevorzugt die „Pfefferkuchen" des Erzählens, aber wie weit steht dieser Stadtprediger von dem großen Volksprediger Berthold ab! Er muß müde Nerven aufstacheln, wie ein moderner „Conférencier" an Modernstes anknüpfen: über einen Löwen, der in der Stadt gezeigt wird; über seines Freundes Brant Narrenschiff — wie Neuerer „Zarathustra-Predigten" gehalten haben.

Was Brant und Geiler so unerfreulich macht, ist schließlich das Grundgebrechen der Zeit: der Mangel an Form — und der Mangel an Poesie. Sie lebt nur noch in der Prosa der Mystiker — und im Volkslied. Dies ist dem Volksbuch insofern zu vergleichen, als es sich bei ihm ebenfalls vorzugsweise um namenlose Verfasser handelt und um das große Publikum. Aber das Lied hat vor dem Buch die feste alte Tradition und damit die gute Form voraus. Mag es auch alte Formeln, die es aus dem Minnesang ererbt hat, unüberlegt verwenden und von der „weißen Hand" des Mohren

reden; mag es den Natureingang: die Linde in jenem Tal, ist unten breit und oben schmal, ganz mechanisch hinstellen — es bleibt doch immer eine natürliche Verbindung von Inhalt und Ausdrucksweise, eine wohltätige Bindung von Gesang und Musik, eine unentbehrliche Beschränkung aus Rücksicht auf die Hörer. Das Volkslied darf den höchsten Leistungen eines Walther und Goethe nicht verglichen werden; aber sein Zauber beruht darin, daß die uralte Kraft der chorischen Poesie wiederkehrt, das Gemeingefühl erschütternder und allgemein menschlicher Ereignisse und Stimmungen. Das Volkslied wird seit Herder, Goethe, den Romantikern höher gestellt, als die Zeitgenossen seiner Entstehung begreifen würden; und die Abwehr eines Grillparzer, Graf Schack, Stefan George ging doch mehr aus dem Hochgefühl des Künstlers hervor als aus einer sachlichen Abwägung seiner Schwächen und Vorzüge. Uns ist das Volkslied lieb wie ein Klang aus der eigenen Jugend, ehe noch das große Begehren in unsere Entwicklung getreten war; und es ist national wie keine andere literarische Gattung der gleichen Zeit. Aber vollkommen ist es doch nur so weit es eben einfach ist und nur sagen will, was mit Allen zugänglichen Mitteln gesagt werden kann. Die sozialen Tendenzen der Epoche verläugnet es nicht, wenn es sich als Lied der Jäger, Landsknechte und anderer, vorzugsweise „fahrender“ Berufe gibt; aber die Pedanterie liegt ihm fern, oft auch die Roheit, immer die Trivialität. Und so ist es für dies Zeitalter der Vorbereitung bezeichnend, daß die einzige poetische Gattung, die fruchtbar weitergewirkt hat, von ihr nicht geschaffen, sondern nur ausgebildet worden ist!

Sechstes Kapitel: Das Zeitalter der Reformation 1500 – 1600

Suchen wir uns noch einmal in die Seele jener dunklen und merkwürdigen Epoche hineinzuversetzen, deren wichtigste Vertreter und Erscheinungen wir soeben zu schildern versuchten, so erneut sich vor allem der Eindruck: es ist keine Epoche, die wir mit einem positiven Worte bezeichnen könnten, die von einem positiven Inhalt erfüllt ist wie die neue religiöse Inbrunst der frühmittelhochdeutschen Zeit oder der (im wesentlichen) weltliche Idealismus des Minnesangs ihn enthalten. Es ist vielmehr eine Übergangszeit im vollsten Sinne des Wortes; eine Zeit, für die die „Bewegung", das Suchen, das Vorbereiten wichtiger ist als das Kunstwerk, als die Kunstform, als das Vollenden. Etwas Fragmentarisches haftet ihren bedeutendsten Leistungen an, wie denen der Romantik oder des Jungen Deutschland. Nicht nur der Mystiker kann naturgemäß das letzte Wort nicht sagen, muß andeuten, hindeuten — auch das Volkslied skizziert mehr als es ausführt, das Fastnachtsspiel ist nur ein durch lebendige Aufführung nachzufüllendes Libretto, das Volkslied sogar appelliert gern an die ergänzende Vorstellung des Lesers. Wo Vollständigkeit, Abschluß, eigentliche Buchform erstrebt werden, da muß die Pedanterie Sebastian Brants oder die Weitschweifigkeit Hugo von Trimbergs wider Willen bezeugen, daß dazu diese Zeit eben nicht berufen war. Es ist die Zeit Kaiser Maximilians I.; voller Gedanken, und auch großer Gedanken, voller Tapferkeit, ehrgeizig, standesbewußt wie er; aber verurteilt zu tragikomischer Danaidenarbeit. Fast wird der Ritter Teuerdank zu dem Helden der „Brautfahrt Ritter Curts" von Goethe: „Widersacher, Weiber, Schulden — ach kein Ritter wird sie los!" — Nur daß auf dem Feld der Literatur nicht einmal ein so kühner Brautwerber zu sehen ist wie es auf dem politischen „der letzte Ritter" war!

Eine Übergangszeit aber ist eine Zeit der Erneuung, wenn sie gesegnet ist: eine Zeit, die sich erneuern will in jedem Falle. Wir hörten das Predigtwort „Renovamini!", dessen Ton weit über die landesübliche Kanzelvermahnung hinausgeht; und wie der Mystiker fordert, so jauchzt am Ende der Epoche der Meistersinger, daß durch die Wittenbergische Nachtigall nun die Erneuerung sich erfülle. Hans Sachs war uns ja ganz ein Vertreter jener Periode, die sucht, Stoffe an sich reißt, Formen erprobt; aber der

Bürger sollte seine Sehnsucht besser erfüllt sehen als der Kaiser; Martin Luther sollte wirklich eine Reformation durchführen, wie Maximilian sie ersehnte.

Aber nicht eine Geschichte der Volksseele haben wir zu schreiben — ich bin nicht mehr jung genug, um dergleichen zu wagen — sondern der Literatur. Und für sie wird die Zeit der Reformation, so unermeßlich sonst ihre nationale Bedeutung ist, zu einem Vorhof, auch sie zu einer Zeit nur der Vorbereitung. Ja, man muß sagen: bis zu einem nicht geringen Grade ist sie für die Geschichte der deutschen Literatur, wie der Kunst überhaupt, als ein Aufenthalt, ein Stehenbleiben, zum Teil sogar als ein Rückschritt zu bezeichnen. Was sie auch literarisch Großes schuf: die neue mündliche, unmittelbare Beredsamkeit; das neue Gemeindelied; vor allem: die neue Gemeinsprache — das wußte die Folgezeit nicht zu nutzen. Auf all und jedem Gebiet hat die Dichtung nach Luthers Tod von neuem zu beginnen; einzig das Kirchenlied hält sich — aber es steigt auch nicht. Rein vom ästhetischen Gesichtspunkte aus bedeutet die Reformationszeit keinen Anfang, sondern — den Ausgang der alten deutschen Dichtung. Womit freilich zugleich schon gesagt ist, daß nicht einmal für die Literaturgeschichte der ästhetische Gesichtspunkt der allein entscheidende sein darf.

Was zunächst Paradoxie scheinen mag, was dem einen oder andern — sehr mit Unrecht! — sogar Blasphemie heißen könnte, das erklärt sich doch einfach genug. Wenn eine Zeit ganz und gar von einem großen Gedanken erfüllt ist, einem religiösen, politischen, sozialen Einheitsgedanken (nur eben nicht einem ästhetischen), dann wird ihr notwendigerweise die Literatur bloßes Mittel, und die Form als solche wird verachtet. Die literarische! Nicht die sprachliche. Vielmehr findet sich gerade in solchen Zeiten eine gewisse fast rührende Liebe zu der Sprache als dem großen Werkzeug: Luther liebkost die deutsche Sprache wie ein Ritter seine gute Waffe, und bei Fischart wird die Sprache selbst Gegenstand — und Herrin der Kunst. Wogegen gerade die großen Künstler von ihr leicht zu gering dachten: Goethe hat die deutsche Sprache zur selben Zeit geschmäht, als Schiller und die Romantiker mit den Kunstformen des Hexameters, der Stanze, des Sonetts ein zärtliches Spiel trieben. — Weil also für Luther wie für seine Gegner die deutsche Sprache das Schwert Gideons ist, deshalb lieben sie sie. Was aber sollte ihnen die Kunstform bedeuten, die dieser Sprache erst volle Entfaltung gewährt? Sprechen wollen sie, zum Volke reden, überzeugen, und so gewinnen die weiben-

den Gattungen von innen her eine neue Kraft und Macht: Predigt, Flugschrift, Lied; aber die Literatur als ein lebendiges Ganzes hört auf zu existieren. Das Epos war schon in der vorigen Epoche abgestorben; jetzt wird das Drama in seiner Entwicklung abgeschnitten, freilich nicht so, daß es nicht noch eine neue Existenzmöglichkeit hätte finden können; wird der Roman von Fabel, Schwankbuch, Biographie zerdrückt; bleibt die persönliche Lyrik, so weit sie eben nicht gleichzeitig kollektiver Empfindung entspringt und chorischem Vortrag dient, verboten. Ein Luther hätte schon über Paul Gerhardts Poesie vielleicht geurteilt wie Pascal über Montaigne: wie töricht, von sich selbst reden zu wollen!

Aber die für die Dichtung unentbehrliche, heilige Idee der Form ward nicht nur verachtet — sie ward bewußt verhöhnt.

Zwei große Typen, hat Scherer tiefsinnig ausgesprochen, beherrschen diese Zeit: Faust und Grobianus. Grobianus, der Erbe des „Narrenzeitalters", der seine grobe Verachtung jeglichen Ideals und sein schmatzendes Behagen an den brutalen Genüssen des Alltags nur noch eigensinniger und herausfordernder fortführt. 1549 gab Friedrich Dedekind dem neuen Heiligen den Namen, der über den Gutgestellten dieser Epoche waltete wie St. Schlendrian über den Hochgestellten des Vormärz; und Kaspar Scheid in Worms, Fischarts Lehrer und Oheim, übersetzte ihn gleich (1551) in wirksame Reimverse. Grobianus ist der geborene Feind jeder Form, nicht etwa bloß der literarischen; der polternde Verächter jedes ästhetischen Gefühls — nun, man kann den Typus auch heute noch, heute wieder studieren und sich daran erbauen, wenn er durch die Verteidigung, das sei echt deutsches Biedermannswesen, die tiefe Sehnsucht deutschen Geistes nach Schönheit ebenso brutal beleidigt wie das mächtige Bedürfnis deutscher Natur nach Einordnung in ein höheres Ganzes. — Auf der andern Seite wächst der Typus des Faust empor, er der Ahne eines neuen Geschlechts von Denkern und Dichtern, großartig in seinem Suchen, wirklich echt deutsch auf das Tiefste und Letzte gerichtet; aber formlos auch er gerade aus dieser unmittelbaren Richtung auf das Tiefste und Letzte heraus. Wie viel war nötig: Erziehung durch nationales Unglück, durch den neuen Staat, durch die wiedererwachte Antike, ehe aus dem schweifenden Abenteurer der Faust Goethes werden konnte! Mag ganz matt ein Schimmer von Schönheitssehnsucht in dem alten Faust auftauchen, wenn er an südliche Höfe fliegt oder die Schönste der Frauen, Helena, erblicken will — ein Sohn jener Zeit, deren Formlosig-



Luther

Nach Lukas Cranachs Gemälde aus dem Jahre 1543
gestochen von F. W. Bollinger

keit Victor Hehn auch in ihren Physiognomien beklagte, wenn er Porträts der Venetianer mit denen Cranachs und selbst Holbeins verglich, ein Sohn der ganz von den höchsten — oder den niedrigsten Dingen ergriffenen Zeit bleibt doch auch er. Die Wirklichkeit künstlerisch zu gestalten, konnte weder ihren frommen Verächtern noch ihren bequemen Ausbeutern einfallen.

War die vorige Epoche kunstfremd gewesen, so war diese kunstfeindlich. Man gibt der Reformation schuld, deren Bilderstürmerei doch nicht viel bedeutende Werke vernichtet hat; aber hat in der Zeit vor und während der Glaubenskämpfe denn der Katholizismus große Kunst geschaffen? Der große Albrecht Dürer fand doch unter den Evangelischen immer noch mehr Verständnis und Ruhm als unter den Katholiken der geniale Matthias Grünewald! Aus romanischen Landen mußte der Katholizismus die neue Kunstform herüberziehen: das Barock; der Protestantismus freilich fand gar keine. In der bildenden Kunst wenigstens; in derjenigen Kunst aber, die allein auch in der Reformationszeit geblüht hatte, der Martin Luther selbst begeistert huldigte, in der Musik übernahm gerade der Protestantismus die Führung. Sonst aber teilt er mit dem übrigen Deutschland eine nicht einmal immer geheime Feindschaft gegen die Kunst, wie sie dann in der reformierten Kirche oder bei Friedrich Wilhelm I. temperamentvoll hervorbrach. Es ist nicht so, daß die Feindschaft gegen den katholischen Kultus nur dogmatisch begründet gewesen wäre: zum guten Teil kündigt sie sich in allerlei Hohnreden und Parodien schon früh an, und wie der Katholizismus der Romantiker vielfach eine prédilection d'artiste war, so hat die Abneigung der Feinde aller schönen Form dem Protestantismus vorgearbeitet.

Luther nun war beides, wie auch schon Scherer aussprach. Gewiß im letzten Grunde eine faustische Natur, voll tiefen Verlangens, sich zum Schauen zu erheben und zu einer über das von ihm verachtete Wissen hoch emporsteigenden Gewißheit. Aber im Kampf und auch sonst wohl, wenn er sich gehen ließ, kommen auch die grobianischen Züge des Bergmannssohns zum Vorschein, und der Landsmann der großen Musiker ließ so wenig wie Richard Wagner vergessen, daß nirgends in Deutschland so herzlich und kräftig geschimpft wird wie in Thüringen; nicht einmal in Schwaben!

Dabei war der große Reformator innerlich so wenig eine unkünstlerische Natur wie etwa Bismarck, der wohl auch einmal gern sich poesiefeindlich gebärdete. Luther ist nicht bloß der Meister des deutschen Kirchenliedes, der einzigen im vollsten Sinn so zu benennenden Gemeinschaftspoesie, die in der

gebildeten Welt noch lebt; er ist nicht nur der unerreichte Übersetzer, der mächtige Prediger, der glänzende Polemiker. Höher als all dies steht, was allein schon die Reformation trotz ihrer Abneigung gegen die äußeren Kunstformen zu einer innerlich großen Kunstepoche macht: Luther hat das wirkliche, schlichte, bürgerliche Leben als Erster wie ein Kunstwerk betrachtet. Es ist nicht bloß die Poesie des Familienlebens, die erst durch ihn ihren Einzug in die neue Dichtung hält — wie einsam war Wolfram von Eschenbach mit solcher Auffassung geblieben! Aber bei Luther wird der ganze Gegensatz behoben, der sowohl für die asketische wie für die ritterliche Auffassung Poesie nur in den pathetischen Momenten der Vollendung sah. Es ist eine Entwicklung, wie wenn Goethe der engen Auffassung des „Poetischen" ein Ende macht und einen Apotheker in ein hexametrisches Epos aufnimmt. Und wirklich könnte man die berühmte Formel Mercks anwenden: die Früheren, wenn sie von Heiligen oder Rittern und beider Drachenkämpfen erzählten, suchten nur „das Imaginäre zu verwirklichen"; Luther will jetzt dem Wirklichen poetische Gestalt geben. Ihm ist die Ehe ein Kunstwerk Gottes, gerade auch um der gemeinsamen Mühe und Sorge willen; von ihr spricht er wie ein Sänger von der Liebe: „Als, zu einem Exempel, wenn ein Ehemann oder Eheweib das bei sich kann schließen: Ich glaube und bin ungezweifelt, daß mich Gott meinem Manne zu einem Weib, meiner Frauen zu einem Mann hat geben, deß müssen mir Sonne und Mond Zeugnis geben, und ist keine Creatur, die anders könnte sagen." Das christliche Ehepaar steht in der Mitte der Schöpfung, wie bei den Minnesingern das Liebespaar; und um dies Paar ordnet sich nun nicht ein imaginärer Garten mit Rosen und Lilien, sondern das Haus mit der Obstkammer und der Küche, und der Gemüsegarten, und die Landschaft mit den von Luther ehrfurchtsvoll als ein immer neues Gotteswunder betrachteten Erntefeldern, und weiterhin Fluß und Wald und Berg. Die große Verbundenheit alles Wirklichen erscheint ihm als das große Wunder, das Predigt und Tischgespräch immer von neuem bestaunen. Gewiß, auch in ihm lebt noch die asketische Weltverachtung und mit den beschimpfendsten Worten kann er von allem Irdischen sprechen, nicht bloß vom Bauch, auch von der Dirne Vernunft; nicht bloß von Hof und Richtern, auch von der Welt selbst. Dennoch, wenn er seine frommen Augen auf den Bauer richtet, der aus dem Tuch an seinem Halse Weizen, Roggen, Gerste auswirft, oder wenn er seiner lieben Deutschen überhaupt gedenkt, trotz Völlerei und anderer grobianischer Laster, die er

ihnen schuld gibt, dann wird's ihm wohl ums Herz und er dankt Gott für das Kunstwerk der Schöpfung, wie Walther beim Anblick des wunderbar geschaffenen Weibes, das Gott so kunstvoll mit Weiß und Rot gemalt hat. Nur eben wieder — solches Gleichnis aus der bildenden Kunst hätte Luther wohl ferngelegen.

Auch hier ist der große Mann nicht ganz isoliert zu nehmen. Dies neue Lebensgefühl, dieses neue gute Gewissen der Lebensbejahung ist schließlich nur die Blüte, die aus dem niederen Gezweig der Lebensbehaglichkeit aufgeschossen ist; und man mag selbst etwas Bürgerliches darin finden. Gewiß, die heilige Madame de Chantal, die über den Körper ihres Sohnes, der sich auf die Schwelle geworfen hat, ins Kloster schreitet, wirkt pathetischer als Luther am Sterbebett seines Kindes. Aber ist Martin Luthers Geste nicht auch heroisch, wenn er als erster die berühmten Worte eines amerikanischen Propheten wahrmacht: Ich erkenne das Weltall an — so wie es gemacht ist? Ohne einen Rest von diesem neuen Weltgefühl, in dem keine Spur von Pantheismus ist und in dem doch des heiligen Franz Liebe zu Bruder Sonne und Schwester Wasser sich erneut, hätte das deutsche Volk das ungeheuere Elend zweier Jahrhunderte gar nicht ertragen können. Und daß es sie so ertrug, beweist nur eben wieder, daß Luther nur in der höchsten Form abspiegelt, was nationaler Besitz war. In den Katholiken Abraham a Santa Clara und Spee, in dem Konvertiten Angelus Silesius lebt diese selbe ästhetisch-ethische Freude an der hohen Ordnung, an dem ununterbrochnen Zusammenhang der Dinge, an der Verwandtschaft aller Geschehnisse, deren stolzester Sänger Friedrich Schiller geworden ist. Es ist die antike Idee des Kosmos, der Sphärenharmonie, herzlicher, näher, sagen wir ruhig auch familienhafter gefaßt.

Wie es aber im letzten Sinn das Gefühl der göttlichen Ordnung ist, das den Künstler, den Gelehrten, den Staatsmann leitet, so ist aus dieser starken Empfindung für das gesetzlich Geordnete der erste Begründer einer großen Kirche seit den Tagen des Altertums auch zum Organisator der Literatur geworden. Freilich nicht, wie Lessing oder selbst Opitz und Gottsched, einer Gesamtliteratur; sondern nur derjenigen, die er brauchte, die vielleicht die Zeit brauchte. Die aber schuf er im großen Stil, nicht wie Tauler als eine Episode, sondern als eine Grundlage, auf der vielfach noch heute wenigstens die volkstümliche Literatur lebt.

Alles war von seinem Standpunkt aus neu zu schaffen. Vor allem, was

bei unserm Mangel an Tradition immer wieder neu gebildet werden mußte: ein Publikum, eine große Gemeinde. Die bürgerliche Lesegemeinschaft bildete den festen Stamm; aber das adelige Publikum der Ritterzeit trat in weitem Umfange hinzu. Die landschaftliche Zerspaltung mußte überwunden werden, wenn der thüringische Mönch von den österreichischen Ständen auch nur verstanden werden sollte. Daher ward eine praktische Notwendigkeit, was vor vier Jahrhunderten nur eine literarische gewesen war: eine einheitliche Schriftsprache.

Sie war längst auf dem Wege, wie neuerdings in immer breiterem Umfang besonders Burdach gezeigt hat. Denn sie war eine praktische Notwendigkeit auch für den neuen Beamtenstaat und für die neuen Dynastien mit mehrsprachiger Herrschaft; so daß die Kanzlei des Luxemburgers Karl IV. zur Schule der neuen Schriftsprache vorbestimmt war. Luther nahm sie zur Grundlage, wie Bismarck die Bestrebungen der deutschen Demokraten zur Erneuerung des Reichs; und errichtete darauf sein eigenes Werk so persönlich wie dieser. Daß er „dem Volke aufs Maul sah", volkstümliche Eigenheiten aufnahm, sich beraten ließ, das war Sache des Organisators; Geheimnis des Sprachschöpfers blieb, wie er die grammatischen und lexikologischen Gehäuse mit einem völlig neuen, einheitlichen Leben füllte. In zwei Monaten, von Weihnachten 1521 bis 3. März 1522 übersetzte er das Neue Testament; wie mußte er sich in die ganze Luft des Evangeliums eingelebt haben, ehe Ritter Jörg auf der Wartburg an die Tat ging! — Und natürlich hat er es nicht allein vollendet, auch mit der ganzen Bibelübersetzung (1534) nicht. Geholfen haben nicht nur seine unmittelbaren Helfer, und die anderen Reformatoren, die Korrektoren in den Druckereien von Wittenberg und Basel und Frankfurt, die „Luthergrammatiker". Aber von Luthers Bibel zu dem „guten Meißnischen Deutsch" der Aufklärungszeit, zu Goethe blieb der Weg fest und einheitlich. Auch das nicht ohne Schaden: die buntere, beweglichere Sprache der Süddeutschen, vor allem der Katholiken sperrte sie von der gemeindeutschen Literatur aus; nach den Polemikern der Reformationszeit ist kein rein katholischer Autor mehr zu dem leseeifrigsten, dichterisch rührigsten, gebildetsten Teile Deutschlands gekommen bis etwa hin zu Grillparzer, Brentano und Eichendorff.

Nach der Sprache war der Gottesdienst vor allem zu organisieren, gerade auch nach seiner künstlerischen Seite hin. Die Messe war abgeschafft und der ganze dramatische Ritus mit Farbenpracht, wirkungsvollen Bewegun-

gen der ganzen Gemeinde, unmittelbarem Anschluß an Altar und Kirche. Als neue Form — auch sie nicht völlig neu, doch ganz verändert in Gestalt und Bedeutung — trat von Luthers Lieblingskunst, der Musik, geführt das Kirchenlied neben der Predigt in seine Rechte.

Deutsche Kirchenlieder hatten Geißler und Mystiker gesungen und schon das frühe Mittelalter. Neu war ihre Stellung im Gottesdienst. Gesang, Musik, erhöhte Stimmung der versammelten Gemeinde wirkten zusammen. So entstand ein Bekenntnislied, in dem der einzelne verschwand: denn nur was alle vereinte wurde ausgesprochen; und in dem er sich über seine tägliche Bedeutung hob: denn dies Gemeingefühl empfand er in sich selbst als das Mächtigste. Für einen Augenblick wird die Forderung vom allgemeinen Priestertum erfüllt, wenn jeder das Bekenntnis aussprach und sein Herz als Opfer zum Altar brachte. Wie bei der chorischen Poesie, wie beim Volkslied herrscht unbedingte Gleichheit von Sänger und Gemeinde „Wir glauben all an einen Gott"; „Ein feste Burg ist unser Gott"; oder, schon persönlicher, „Nun freut euch lieben Christengmein"; „Vom Himmel hoch da komm ich her"; es wollen eben nur Bekenntnisse der Gemeinde sein, keine eigentlichen Dichtungen; es sind Bearbeitungen von Psalmen, von Bibelstellen, von lateinischen Hymnen — aber sie sind durch Luthers Herz gegangen und erlebt, während nur zu viele spätere Kirchenlieder wirklich nur gedichtet, nachgebildet, aus überlieferten Formeln und ererbten Gefühlen zusammengebunden sind. Es war eben eine große Persönlichkeit nötig, um „edlen Seelen vorzufühlen", und ein starker Charakter, um das Gefühlte dennoch typisch und gemeinverständlich anzusprechen. Luther gab die Bekenntnisse des evangelischen Christen dieser jungen Zeit, wie etwa Goethe im „Werther" die des jungen Deutschen der seinen.

Anfangs wurzelt das Kirchenlied noch ganz in den künstlichen Maßen des geistlichen Hofliedes: das erste Lutherische Gesangbuch (1524) enthält vier Lieder des Reformators, daneben drei von Speratus in den Formen des Meistergesangs. Aber aus diesem Achtliederbuch ist die umfangreichste und auch inhaltlich bedeutendste geistliche Lyrik neuerer Zeit hervorgegangen. Und von allem Anfang an schwebt auch Luther selbst der Gedanke einer gewissen Vollständigkeit vor: schon der Psalter selbst bot neben Gebetliedern allgemeiner Art solche der Reue und Buße, der Angst und Hoffnung. Die folgende Generation baute dies aus, immer noch aus der erhöhten Stimmung des Glaubenskampfes heraus, für die auf beiden Seiten fast zwei Jahrhunderte

lang das Wort Martyrium wahrlich kein bloßes Wort war. Der Psalter wurde nachgedichtet; nach Art der Casualreden stellten sich Lieder für immer speziellere Fälle ein und schon ihre Übermasse machte ein Verharren auf der Höhe unmöglich. Das katholische Kirchenlied aber war von vornherein eine Nachahmung, da in der katholischen Kirche die Liturgie eine ganz andere Bedeutung hat als das Lied, der Geistliche als die Gemeinde; da zudem für die Dichter der geistliche Beruf und damit auch die lateinische Sprache viel stärker als für die Evangelischen die Führung übernahmen. Ein katholisches Kirchenlied in deutscher Sprache, das an Innigkeit, Kraft und Wirksamkeit demjenigen der frühesten Protestanten verglichen werden kann, ist erst im 19. Jahrhundert mit Clemens Brentano, Luise Hensel, Annette von Droste entstanden; und bei ihnen allen unter dem Einfluß des nichtkatholischen Lieds.

Weit eher konnten sich die Parteien in Flug- und Streitschriften messen. Die Neigung, in jeder Form sich die Wahrheit zu sagen und mehr als die Wahrheit, konnte dem grobianischen Zeitalter nicht fern liegen; aber sie erfüllte auch die Humanisten. Und von diesen blieb ja ein guter Teil — den geistreichen Erasmus von Rotterdam an der Spitze — der alten Kirche treu. Auf den literarischen Kampf war man in beiden Lagern gerüstet.

So ist denn auch die erste, und genialste Streitschrift aus dem humanistischen Lager gekommen. Ein Streit des großen Humanisten Reuchlin mit Cölner Inquisitoren und Scholastikern führte fast zufällig — wie im gewöhnlichen Leben oft irgendein Zufall zur „Aussprache" und Abrechnung führt — den großen Frontangriff der Humanisten gegen die „Obskuranten" herbei: die „Epistolae obscurorum virorum", die genialste Parodie der Weltliteratur. Crotus Rubianus, als lateinischer Dichter gefeiert und als witziger Kumpan beliebt, brachte die Idee auf und führte sie durch (1515—1517): armselige Pedanten, vernagelte Sophisten, klägliche Streber schreiben an den Cölner Octuinus Gratius als seine unberühmten, aber eifrigen Genossen. Das wundervolle Mönchslatein ist der Hauptträger der Wirkung; denn hier protestiert ein literarischer Geist gegen die Verwahrlosung der Form, ein Bewunderer und Kenner ästhetischer Gebundenheit gegen die Erniedrigung der Sprache zum würdelosen Werkzeug — aber hier handelt es sich auch um die lateinische Sprache. — Daneben die ganze Verachtung des Mannes, der sich mit den Alten auf Du und Du glaubt, gegen diese heruntergekommenen Traditionen aus dritter und vierter Hand; des Dichters gegen die

Reimer, des Mitglieds der unsichtbaren Kirche gegen die Kirchturmspolitiker der Universität Cöln.

Die Hauptzüge der Satire in der Reformationszeit liegen schon in den Dunkelmännerbriefen. Es sind geschriebene Fastnachtsspiele, in denen stadtbekannte Originale, in ihren Schwächen karikiert, die Revue passieren; mimische Satire persönlichster Art neben der typischen, rücksichtslose, am Vernichten des auch sozial geringgeachteten Gegners sich berauschende Polemik. Es ist vor allem eine so erfindungsreiche Satire, wie sie bis zu Swift, Voltaire, den Xenien nicht wieder erlebt wurde. Alle Phantasie dieser Zeit, sonst unter der religiösen Strenge verkümmernd (wo sie nicht sektirerisch über die Stränge schlug), warf sich in die Polemik. Unaufhörlich wird der Gegner wie weiches Wachs umgeknetet. Sein Name zuerst — Luther wird Luder, Murner wird Murnarr —; dann seine Erscheinung, der Dickwanst, das breite Maul, die spitze Nase; die zeichnende Karikatur der Titelbilder geht hier einmal mit dem Text zusammen. Dann kommt der Mensch selbst und wird umgewälzt und gespickt und geröstet in dem Höllenfeuer nicht zu ersättigender Bosheit. Zu der topischen Ausbeutung gegebener Voraussetzungen, die hundert Jahr später Wolfhart Spangenbergs „Ganskönig" und dann gar Christian Reuters „Schelmuffsky" so einheitlich gestaltet, läßt sich der Ungestüm des persönlichen Angriffs kaum Zeit. Alles wird aufgegriffen. Eine Figur mit einem Eselskopf, menschlichem Unterleib, tierischen Extremitäten soll 1494 nach der großen Überschwemmung des Tiber gefunden sein. Kaum hat die Nachricht Deutschland erreicht, so wird das phantastische Monstrum von Luther und Melanchthon auf den Papst ausgedeutet; 50 Jahre später von den Katholiken auf Luther.

Das Große an der Flug- und Streitschrift Luthers, wie an der Lessings, ist nun aber, daß sie in der Polemik und in der Satire nicht stehen bleibt. Das Höchste erreicht sie, wo Luthers hoher sittlicher Ernst aus ihr eine Volkspredigt macht wie in dem Appell an den christlichen Adel deutscher Nation (1520) oder dem Landbrief von der Freiheit eines Christenmenschen (vom gleichen Jahr). Gewaltig aber wirkt er auch, wo Pathos und Satire, wilder Zornesausbruch und Vermahnung sich vereinigen wie in der Streitschrift wider Herzog Georg von Sachsen — der kühnsten, die je ein deutscher Untertan wider einen deutschen Fürsten richtete.

Das Pathos allein blieb den meisten „Schwarmgeistern", doch mächtig genug, um die Karlstadt und Rottmann zu Volkspropheten zu machen; die

ganze Tragödie der Wiedertäufer zu Münster war nur ein Versuch betrogener Betrüger, Visionen und Versprechungen feuriger Utopisten in die Wirklichkeit umzusetzen. Viel schlichter, einfacher spricht der größte Volksredner dieser Zeit neben Luther, Johann Eberlin von Günzburg (um 1465 zu Günzburg in Bayern geboren, 1530 zu Wertheim gestorben), ein ehemaliger Franziskanermönch, dann (1519) Prediger in Tübingen, dessen „Fünfzehn Bundgenossen" (1521) das Evangelium der anfangs so frommen und hoffnungsvollen Landleute im Bauernkrieg wurden, jener nicht durch Schuld der Armen entsetzlichen Katastrophe, deren verhängnisvolle Wirkungen tief in unsere Literatur eingegriffen haben: Luthers Stellung ließ die evangelische Kirche Deutschlands den sozialen Einfluß im niederen Volke nie wieder gewinnen, den die Bettelorden und die armen Landpfarrer der katholischen Kirche stets besaßen; und die Bildungskluft zwischen „Gebildeten" und „Bauern" ward unheilvoll befestigt und vertieft.

Umgekehrt besitzen die Gegner Luthers meist nur die satirische Gabe, nicht aber seinen Prophetenzorn. Der Ernst scheint vor allem dem begabten, geschäftigen, eiteln Thomas Murner (geb. 1475 zu Straßburg, gegen 1536 in Oberehnheim im Elsaß gestorben) zu fehlen, der in seinem „Großen Lutherischen Narren" (1522) wie schon in seiner „Narrenbeschwörung" (1512) und „Gäuchmatt" (1519) auf die Brantsche Narrentötungsmanier zugriff, übrigens mit Witz und beweglicher Phantasie. — Aber auch Ulrich von Hutten selbst (geb. 1488 auf Schloß Steckelberg, gest. 1523, auf der Ufnau) der ganz gewiß über ein starkes und leidenschaftliches Pathos gebot und es mächtig ertönen läßt vor allem in Fragen der persönlichen oder der nationalen Ehre, hat in seinen deutschen Schriften nicht die einfache Schlagkraft der lateinischen. Auch wo er von vornherein deutsch schreibt, muß er innerlich aus dem Latein übersetzen und durch massive Mittel ausgleichen, was so verloren geht: „Der lateinische Schriftsteller" (sagt Szamatolski), „der auf einen feinhörigen gebildeten Leserkreis rechnen kann, darf sich der derben Mittel entschlagen, die der deutsche Schriftsteller anwenden muß, um auf die breite Masse des Volks kräftig zu wirken." So bleibt als ein Luther vergleichbarer Vertreter der deutschen Streitschrift und Satire doch höchstens Niklaus Manuel (geb. etwa 1484 zu Bern, gest. 1536) übrig. Aus dem Fastnachtsspiel entwickelte er die kräftige dramatische Satire des Ablaßkrämers (1525) und des Barbali (1526), in der ein frisches gescheites Schweizermädchen die Caim Sibendieb und Hiltprand Stuolgang, gröblich gezeich-

nete Anwälte Roms, „wie ein polierter Schweizerdegen ausfegt"; bis er endlich in der kräftigen dialektischen Prosa der geistreichen „Krankheit der Messe" (1528) durch geschickte Verwendung des Symbols und wirkliche dramatische Steigerung eine rechte poetische Wirkung zu erzielen weiß.

Aber Lied und Flugschrift sind doch für die Reformationszeiten nur Nebenformen der wichtigsten, unbedingt herrschenden Gattung: der Predigt.

Die Predigt ist groß immer nur gewesen, wo sie Missionspredigt war. Es kann ja die Werbung der „inneren Mission" sein wie bei den neuen Auffassungen Bertholds von Regensburg oder Savonarolas oder Schleiermachers. Zumeist aber setzt sie wirklich den Versuch voraus, die Gemeinde zu erweitern, und die Reformierten bilden für Bossuet einen so unentbehrlichen Hintergrund wie die Protestanten für Abraham a Santa Clara oder die Aufklärer für Goeze, da wir einen deutschen Bossuet eben nicht zu nennen haben! Missionspredigt, Werbung ist nun Luthers Predigt im eigentlichen Sinn; und sobald er sich im Besitz der festen Gemeinde zu beruhigen beginnt, ist auch die frischeste Blüte seiner Beredsamkeit dahin. Zugleich aber ist sie, wie bei Augustinus oder Tauler, persönlichstes Bedürfnis. Wie Goethe sich im Gedicht aussprechen muß, um die innere quälende Unruhe zu überwinden, so Luther in der Predigt. Nach seelischer Ruhe in der sicheren Erkenntnis geht das Bedürfnis der Zeit; daher auch, wie bei Augustinus, wie bei Berthold die Härte gegen alle Störer dieser Ruhe, alle Ketzer, alle Zweifler.

Beides aber, das Gefühl des siegreichen Kampfes und das der persönlichen Befreiung, wirken zusammen, um Luthers Predigt jenes Gefühl der Freudigkeit zu geben, das all den großen Kanzelrednern Frankreichs und Englands zu fehlen scheint (nicht aber ihren politischen Rednern!) und das nur die größten Prediger besaßen: König David, Paulus, Franziskus, Martinus.

Mit dieser Freudigkeit geht er in das Bibelwort hinein, erlebt es und macht es aus seiner Erfahrung heraus anschaulich: die Gestalt des Nikodemus, die Entwicklung eines Eis, voll naiver Freude an dem Wunderbaren der Dinge. Alles vermenschlicht er, Gott selbst wird als Schüler geschildert. Seine tiefe bewegte Natur macht ihn zum Psychologen, etwa in der Schilderung der Selbstmordmanie, die seine krankhaft erregte Zeit ergriffen hatte.

Agitatorisch im engeren Sinne ist Luther gar nicht; dazu ist seine Predigt zu breit, ja behaglich. Im weiteren Sinne sicherlich, indem sie immer wieder auf die Punkte weist, die ihm die wichtigsten sind, und vor allem indem sie

zur unmittelbaren Tat auffordert — bis hin zu jenen Worten gegen die bäurischen Empörer, die man immer nur mit Zittern lesen kann und mit dem unstillbaren Bedauern, daß in diesem Moment auch der große Volksmann nichts zu predigen wußte als das Schwert; und den Galgen dazu. Aber es fehlt das charakteristische Kennzeichen der eigentlichen Agitationsrede, der Demagogie im guten Sinne (die gibt's, und Fichte, Schleiermacher, Steffens haben sie 1813 getrieben!) und im schlechten: die Neigung und Fähigkeit wirksame Schlagworte zu bilden. Gewiß stand die Theologie ihr immer nah, wenn sie einzelne Bibelworte oder ihre Auslegung „auf den Leuchter steckte". Aber erst die halbgelehrte Beredsamkeit der Bauernkriege brachte das mächtige, gefährliche oder segensvolle Schlagwort zur Entfaltung. Sie muß großartig gewesen sein, wie uns die geringen Proben erkennen lassen. Das Schlagwort, das wie eine Fahne den Haufen voranfliegt: „der Edelmann soll an seinem Haus nur noch eine Türe haben!" Das Symbol der Bundschuh; der symbolische Spruch: „Als Adam grub und Eva spann, wer war da ein Edelmann?" Alles Dinge, die mit verwandten Ideen um 1848 wiederkehren, nur daß der Kleinbürger Robert Blum oder der Handwerker Wilhelm Weitling doch die wilde Naivität der Bauernpredigt Häberlins im Allgäu oder des Bauern von Wöhrd nicht haben konnten. Und dann kommt „Thomas Münzer mit dem Hammer" und bringt Elemente der Mystik hinzu und Wendungen von der demagogischen Schlagkraft Lassalles: die Fürsten sind „die Grundsuppe des Wuchers, der Dieberei und Räuberei" ...

Die sozialpolitische und die religiöse Bewegung mußten sich ja treffen. Und wenn Eberlin von Günzburg alle Christen aufrief, daß sie sich erbarmen über die Klosterfrauen, so hat dasselbe herzliche Mitgefühl mit den Bedrückten diesen deutschen, herzlich deutschen Prediger zum Vorläufer des Abbé Lamennais gemacht, der gleich ihm Kirche und Staat für zwei große Unwahrheiten ansah; und der „idyllische Anarchismus" Eberlins, der nur kleine Gemeinden will und nichts weiter in der Welt, ist doch auch von dem Idealbild des Urchristentums beherrscht. Nun gar Hutten, der an seiner Modernität zugrunde ging, der fahrende Journalist, der Agitator in Vers und Prosa: mußte er nicht beides in Eins fassen, sein Bekenntnis zur neuen Auffassung der religiösen Dinge, und seinen Versuch, den Adel beim Volk zurückzuhalten — in dem Augenblick, wo er endgültig an die Höfe und ins Beamtentum überging?

Aber die politische Bewegung wird niedergeschlagen und die religiöse verliert ihren siegreichen Schwung; die Rede stirbt ab und die Predigt wird zur Kontroverspredigt, womit sie alle großen Eigenheiten der Missionspredigt einbüßt. Was die Reformationszeit in literarischer Hinsicht Großes hervorgebracht hatte, war in den Dingen gegründet, die nun erloschen: Eroberungslust, Unmittelbarkeit, Mündlichkeit. Es war stark genug gewesen, um für einen Augenblick den katholischen Teil Deutschlands ganz in die Verteidigung — und in die Nachahmung zu drängen; das sechzehnte Jahrhundert gehört den Protestanten, wie das achtzehnte. Auch was auf den Nebenfeldern der Dichtung sich öffnet, ist antikatholisch, soweit es nicht völlig neutral ist.

Die Äsopische Fabel hatte Luther von der ganzen Erbschaft der Antike am höchsten geschätzt: sie war lehrhaft, sie war anschaulich, sie war volkstümlich und doch für alle Klassen geeignet. Erasmus Alberus (um 1500 in Sprendlingen im Isenburgischen geboren; gest. 1553) modernisiert und lokalisiert etliche Fabeln Esopi (1534), Burchard Waldis (um 1490 zu Allendorf in Hessen geb.; Franziskanermönch wie so viele eifrige und wirksame Verbreiter der neuen Lehre, später Geistlicher in Hessen; gest. 1556) bearbeitet in ähnlichem Sinn, doch in den Lokalschilderungen knapper, den ganzen Äsopus (1548). Er war ein bedeutenderer Geist, der als Dramatiker mit und als Politiker ohne Erfolg sich versucht hat; Alberus aber war der bessere Dichter. — Wie dann Georg Rollenhagen (geb. 1542 in Bernau, gest. 1609) die Eindeutschung der alten Tierfabel versucht, das läßt sich — in gebührlichem Abstand! — mit Luthers Art, die Psalmen in den Dienst der Zeit zu stellen, wohl vergleichen. Die „Froschmeuseler" (1595) sind zunächst als belehrendes und unterhaltendes Schulbuch gedacht: das Homer zugeschriebene Gedicht vom Krieg der populärsten Amphibien mit den bekanntesten Nagern wird als Rahmen und Anlaß benutzt, um eine „Kontrafaktur der Zeit" zu geben. Aber indem der Magdeburger Stiftsprediger mit einem uns nicht eben zusagenden Geschmack Martin Luther als Frosch Elbmarx und seine Schicksale vorführt, daneben aber auch mancherlei Schwänke, Fabeln, Reden, Berichte einstopft, erhält doch das wunderlich krabbelnde und huschende Buch einen symbolischen Charakter. An der Tierpsychologie wird, wie in den Gedichten von Reineke Fuchs, das Typische auch der menschlichen Verhältnisse offenbar; wie denn Rollenhagen im zweiten Buch lehren will, „daß gemeinlich auf veränderte Religion auch

Veränderung des Regiment folgt": er erhebt sich also zu einer Art Geschichtsphilosophie. Aber dem Verfasser selbst ist gewiß das bunte wuselige Treiben dieser Menschen- und Tierwelt die Hauptsache gewesen; er treibt in seiner Weise Stoffeeroberung. Freilich den Stoff zu durchdringen, zu durchgeistigen, weiß der unbesorgte Reimer noch weniger als Hans Sachs; aber wenn der Papst in diesen nicht gerade ovidischen Metamorphosen zur großen Schildkröte wird, der spanische König zum Storch, so sind diese Bildkarikaturen im Geschmack des Papstesels und des Mönchskalbs doch wenigstens wirksame Symbolbildungen der Polemik.

Schließen wir als einen weiteren Vertreter dieser in den Dienst des Tages gestellten Tierfabel und Satire gleich noch Wolfhart Spangenberg an, um uns von dem gut altlutherischen Typus des fröhlichen Predigers auf lange, lange Zeit zu verabschieden. Wie hätte das gedemütigte Geschlecht, das sich in heißer Angst und Andacht an seinen Beschützer drängte, den fröhlichen Übermut des „Ganskönigs" (1607) verstehen sollen, jener ironischen Lobrede auf die Martinsgans, in der der Spott sich noch so rücksichtslos auf die Gegner wirft, wie später nur noch bei den siegreichen Katholiken! „Wie knapp ist es in dem papiernen Kalenderhimmel der Heiligen", sagt Scherer, „mit der Nahrung bestellt! Wie ängstlich wird das Futter für den Schimmel aufgespart, mit dem sich der heilige Georg und der heilige Martin gemeinschaftlich behelfen müssen! Hierin steckt mehr Erfindungskraft als irgendwo bei Fischart". Erfindungskraft, die aber doch wieder in dem derben Anschauen des Symbolischen, Bildlichen wurzelt, wie bei Christian Reuter — und wie bei Eulenspiegel!

Wolfhart Spangenberg (geb. 1570—1575 zu Mansfeld; gest. zu unbekannter Zeit) — Lycosthenes Psellionoros Andropediacus, wie er im vollen Pomp seiner griechischen Namensrüstung sich nennen konnte — war Sohn und Enkel lutherischer Pastoren und selbst Pastor: fast sieht es aus, als solle noch einmal der geistliche Stand die literarische Führung übernehmen. Er hat verschiedene lateinische Dramen in guter Auswahl übersetzt und zeigt auch selbst wieder die Verbindung von Humanismus und Satire, die die Dunkelmännerbriefe eingeleitet hatten.

Die lateinische Dichtung selbst aber mußte für diese Epoche eine ganz neue Bedeutung gewinnen. Ähnlich wie in den Tagen der Vaganten ward sie der persönlichen Empfindung zum Zufluchtsort: individuelle oder doch individuellere Lyrik war nur in lateinischer Sprache möglich, schon weil die

völlig verwilderte Verssprache versagte, wo sie nicht von alten Formeln wie Hirtenstäben im Zaum gehalten wurde. Zum Teil galt das auch für das lateinische Drama, das aber daneben noch ganz andere Vorzüge teils schon besaß teils sich noch eroberte.

Das Individuelle der lateinischen Lyrik liegt weniger in der Behandlungsart als in dem Gegenstande. „Die lateinische Dichtung," sagt Ellinger, „zeigt ihre Hauptstärke da, wo sie an das Tatsächliche anknüpfen und dieses etwas näher ausführen kann." Besonders beliebt ist die Reisebeschreibung, die zu lobpreisenden Ortsschilderungen Gelegenheit gibt, und ebenso das Geleitgedicht für abreisende Freunde: beide sind schon durch das Thema zu einiger Rücksicht auf die Wirklichkeit gezwungen. Im Ausdruck dagegen sind sie an die Tradition gefesselt, gerade auch weil seit den Epistolae obscurorum virorum das heilige Latein die Eigenrechte der Sprache, die geheiligten Metra und Formeln ihre Ehrenrechte unantastbar besaßen. Durch diese größere Würde geht viel von dem verloren, was die höhere Volkspoesie der Vaganten besessen hatte; dies ist und bleibt Schulpoesie, Gelehrtenpoesie, Schaudichtung, in der jedes Stückchen angebracht ist, um Bewunderung zu fordern. Kommt dann aber ein so großes Talent wie Petrus Lotichius Secundus (geb. 1528 in Schlüchtern; 1560 gest.), so gelingen ihm doch Akzente innigen Gefühls, die in all diese parce precor und me miserum aus der großen Vorratskammer, in all die heu heu und memini aus dem Verbandkasten blitzartig hineinleuchten:

Alles hab ich getan, die Flamme der Liebe zu löschen —
Fragst du mich, was es mir half? Schlimmer nur lieb ich als je!

Oder Georg Sabinus, Melanchthons Schwiegersohn (geb. 1508 in Brandenburg, gest. 1560), rollt in bewegtem Nationalgefühl stolz klingende Verse, um zum Kampf gegen die türkischen Bogenschützen aufzurufen.

At generosa tuis Germania consule rebus,
Coge pheretratos vertere terga Getas!

Freilich gehört die Sprachmusik zu der Wirkung solcher Distichen; wir können nur eben den Inhalt wiedergeben, nicht den Klang des Lobwortes „generosa", nicht das Zischen der vielen T im Pentameter.

Endlich, edles Germanien, sei eingedenk deiner Pflichten —
In ihr getisches Land jage die Schützen zurück!

Besondern Ruhm erlangte Paul Schede Melissus (1539 zu Melrichstadt geb., gest. 1602 in Heidelberg) mit seinen fließenden Versen. Bei diesen

lateinischen Lyrikern fanden die patriotischen, wenn auch nicht sehr poetischen Reformatoren der Nationalpoesie wie Opitz und Zincgref zuerst Verständnis! Auch durch ihre Theorie haben sie die Entwicklung unterstützt. Aus der Grammatik des Lateins heraus forderten und förderten sie die des „Lutherdeutsch", die eine nationale Notwendigkeit war, wenn auch leider rasch die Pedanterie, die Lehren toter auf lebende Sprachen übertragend, die Freude an der lebendigen Sprachentwicklung hinderte. In der Poetik waren sie zwiespältig: die Theorie pries den begeisterten Seher; die Praxis unterrichtete den nüchternen Versifex. Diese Doppelung haben sie bis zu den Anakreontikern hin vererbt, und damit oft genug schielende Unwahrheit großgezogen; aber die deutsche Poesie steckte doch noch so tief in der Meistersingerei, daß der bloße Hinweis auf den „Dichterwahnsinn" schon etwas Gesundes war.

Aber die humanistische Ästhetik und die lateinische Lyrik blieben Literatenangelegenheiten. Es war die große Bedeutung des lateinischen Dramas, daß es die Schranken durchbrach und eine wirkliche Volkstümlichkeit erreichen konnte. Neben das Volkslied und das Volksbuch (mitsamt den Schwanksammlungen) stellt sich als dritte große Gattung das lateinische Drama, dem sich an Wirkung und Beliebtheit noch auf Generationen das deutsche nicht vergleichen kann. Denn das lateinische hatte vor ihm nicht nur die interessanten Stoffe voraus — die hätte sich das deutsche ja aneignen können, und hat es auch nach Möglichkeit getan — sondern auch die Vorteile einer altbewährten Technik — und den Reiz der fremden Sprache.

In regelrechter Folge entwickelt sich in dem ganzen gebildeten Europa das humanistische Drama, dessen Geschichte — wie die des neueren Dramas überhaupt — Creizenach mit umfassender Gelehrsamkeit geschrieben hat. Man beginnt mit der Wiederaufführung der antiken Komödie, nachdem lange Zeit sogar die Vorstellung, daß ein altes Drama nicht einfach ein Buch sei, verloren gegangen war. Man schreitet zur Nachbildung der antiken Komödie fort, wobei — begreiflicher-, aber nicht erfreulicherweise! — die krassen Effekte des Römers Seneca und nicht die kunstvolle Harmonie der Griechen vorbildlich war. Die Römer waren ja selbst den Griechen gegenüber in ähnlicher Lage gewesen wie jetzt der Antike gegenüber die Germanen: ein Volk, das das Handeln höher schätzte, dem die Kultur noch locker saß, das aber von dem Ehrgeiz beherrscht war, diejenigen auch künstlerisch zu erreichen, von denen es so viel schon gelernt — und die es überwunden hatte! —

Der nächste Schritt, der bedeutungsvollste, war der, daß das einzelne Drama aus seiner Isolierung herausgehoben ward und ein großes Gesamtdrama entstand, innerhalb dessen jedes einzelne Stück von Susanna oder Joseph oder dem Kindermord nur ein einzelner Akt war, oder besser ein einzelnes Bild, wie das Passionsspiel in Oberammergau in solche sich folgenden und ergänzenden Bilder zerfällt. — Es blieb dann weiter übrig, das antike Drama der Gegenwart so zu nähern, wie etwa Rollenhagen ihr den Äsop angepaßt hatte; und als letzter, nur von einem Frischlin gewagter Schritt die völlig freie Erfindung solcher Dramen.

Der bedeutungsvollste Schritt, wir wiederholen es, war der, der ganz unmerklich und unwissentlich geschah: wie die auf verschiedenem Boden, mit verschiedener Kunst und verschiedenem Erfolg gedichteten Dramen sich zu einer großen Einheit bildeten, die allein jene große Volkstümlichkeit gewinnen konnte. Gerade daß in dies Gesamtdrama hier die Susanna von Betulius, dort die von Frischlin oder Schonaeus eintreten konnte, machte das große Schaustück überall zugänglich, wo nur ein Schulmeister und ein paar junge Lateiner aufzutreiben waren.

Denn ganz gewiß haben die weiten Kreise, die die zahllosen Aufführungen bewundernd umstanden, das lateinische Drama nicht so aufgefaßt, wie die Dichter es freilich geben wollten: als Kunstwerk, als wirkliche Erneuerung der stolzesten Wortkunst des Altertums. Sie nahmen es teils höher teils nicht so hoch; wie hätten sie, denen für literarische Kunst aller Sinn fehlte, es mit humanistischer Freude an der durch geschickte Verwendung in die Gegenwart hinübergeretteten Terenzstelle, an dem kunstvollen metrischen Bau der lyrischen Partien, an der weisen Lehrhaftigkeit der Sentenzen betrachten können, selbst wenn deutsche Erklärungen, Übersetzungen und Einleitungen ihnen verständlich gemacht hätten, was doch für das Volk nur eine von unverständlichen Klängen begleitete Pantomime war.

Aber zunächst einmal gab es viel zu s c h a u e n. Perioden von geringer Einbildungskraft sind unersättlich in dem Bedürfnis sinnlicher Anschauung. Das 16. Jahrhundert ist vor allem auch in diesem Sinn das Jahrhundert der curiositas, der Neubegier. Jede Mißgeburt, jede seltsame Erscheinung Himmels und der Erden überschwemmt ihre Heimat mit illustrierten Flugblättern; die moralische oder polemische Ausdeutung hat oft nicht mehr zu sagen als in jenen Romanen, die nach Schillers Wort die Wollust suchen und den Teufel dazu. Nicht zufällig ist in diesem Jahrhundert die Z e i t u n g geboren

worden, der behende Diener der Neugier; und ihre Berichte hat sie von den fliegenden Blättern gelernt, in denen ein Bild mit schlechten Versen notdürftig erklärt war. Dem Schaubedürfnis dienen die großen Festbeschreibungen und die zierlichen Trachtenbilder. Aber das alles wirkt nur mittelbar. Alles, was dies Jahrhundert begehrte, gab auf einmal das Drama — das „Schauspiel", wie es Tscherning getauft haben soll. Es führt bewegtes Leben in fremden Trachten vor und dient gleichzeitig dem seelischen Verlangen nach starker Erregung; wenn auch die Bühne die wüste und perverse Freude am Gräßlichen noch nicht besaß, die in der Blütezeit von Folter und Hexenverfolgung ihr Lohenstein bescherte. Immerhin, mochten auch (wie man bemerkt hat) bei der Schilderung des Bethlehemitischen Kindermordes die Katholiken die ersten Märtyrer feiern und die Protestanten ihrer eigenen furchtbaren Leiden gedenken — der eigentliche Gegenstand war doch das Hinmorden der unschuldigen Kinder! Es hilft nichts, über die Übelstände der Gegenwart zu zetern und alle Vergangenheit rosenrot zu malen: das Drama war dem Reformationszeitalter (d. h. dem 16. Jahrhundert in den evangelischen, dem 17. in den katholischen Ländern), was unserer Zeit das Kino ist. Eine unerschöpfliche Befriedigung der Anschauung, eine sichere Erregung der Sinne, durch jenes Pantomimische der typischen Gebärden und der fremden Sprache doppelt aufregend wirkend — so hat das lateinische Drama vorweggenommen, was dann später mit all diesen Hilfsmitteln das Theater der „Englischen Komödianten" noch einmal brachte.

Aber wenn das der Hauptgrund der Wirkung und der Hauptbestandteil der Leistung des lateinischen Dramas für das deutsche Publikum war — denn für Lehrer und Schüler war es eben nur eine Übung in Tugend und Lateinsprechen, den beiden großen Schulidealen seit Melanchthon —, so lag daneben freilich doch noch ein Zweites, um dessentwillen wir sagen konnten, die Zuschauer hätten nicht nur weniger, sondern auch mehr, als die Dichter geben wollten, erhalten. Denn all diese Erlebnisse werden typisch genommen, so daß ihre Auswahl in ihrer Gesamtheit eine symbolische Abbildung und Vereinfachung des Weltlaufs darstellt. So hatte die bildende Kunst des Mittelalters in einer festen Reihe von Szenen die „Naturformen des Menschenlebens" erschöpft; so waren bestimmte Helden und ihre Taten kanonisch geworden. Die scheinbar befremdlich enge Wahl der Themata auf der Gelehrtenbühne stellt ebensolchen Kanon dar (und nicht ohne Berührung mit dem der Skulptur und Malerei). „Susanna stellte böse Leidenschaft alter

Männer, verfolgte aber zuletzt doch gerettete Unschuld; rührenden Abschied der Mutter von den Kindern und die beliebte Gerichtsverhandlung dar", sagt Scherer. „Rebecca und Tobias führten schönes Familienleben, Brautwerbung und Hochzeit vor; die Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus brachte soziale Ungleichheit zur Anschauung; bei Judith und Holofernes dachte man an Christen und Türken". So kommt wieder neben dem grobianischen das faustische Element zu seinem Recht, die Sehnsucht: in die Ordnung der Dinge einen Einblick zu gewinnen. Was der Physiologus der Natur gegenüber, ist dieser dramatische Kanon gegenüber der biblischen Geschichte, ja der Geschichte überhaupt: das Verzeichnis der besonders dringlichen Botschaften Gottes. Deshalb auch die Wichtigkeit der Schlußreden und Mahnungen.

Nichts anders ist die Bühne, Trefflichste,
Als unseres Menschenlebens Spiegel; soll
Das Angesicht der bösen Zeit getreu
So wiedergeben ....

Aber diese hamletische Parabase des Xystus Betulius zu seiner „Susanna" (1532) wird gleich noch deutlicher: die Greise lehren, daß ein Richter seine Würde bewahren muß (seine „Ehre", hätte ein mittelhochdeutscher Poet gesagt), wie es Susanna so trefflich tut; daran soll jede von frechen Zumutungen bedrängte Matrone sich ein Muster nehmen. Oder Gnaphaeus betont nach seinem „Acolastus" (1529) nachdrücklich, daß man ja in der vorgeführten Geschichte vom verlorenen Sohn mehr sehen soll als nur die „lächerlich geringe Handlung" selbst. Aber indem er die Parabel Christi auslegt, wirft doch auch er ein naives „Nein! wie so wechselvoll der Lauf der Dinge ist!" dazwischen.

So entwickelt sich das humanistische Drama zu einer anschaulichen Parabel, deren Momente zu lyrischer Stimmung Gelegenheit geben und die auch der Psychologie Raum bietet — natürlich der typischen, nicht der individuellen. Seine Kunstform schuf großen Talenten Gelegenheit zur Betätigung: Thomas Naogeorg (Kirchmaier, geb. bei Straubing 1511, gest. 1563) erfüllt seinen „Pammachius" (1538) mit dem ganzen leidenschaftlichen Romhaß der Protestanten, der es nicht begreift, daß nicht längst beim Schall der Posaunen die Mauern Jerichos umgestürzt sind, und seinen „Mercator" (1540) mit dem aristophanischen Geist der dramatischen Pamphlete Niclaus Manuels; Guilelmus Gnaphaeus, kaum noch unser Volksgenosse (geb.

1493 im Haag, gest. 1568) seinen „Acolastus“ mit lebendiger packender Einfühlung in die Erschütterungen des eiteln, aber nicht bösartigen verlorenen Sohnes. Wie ergreifend, wenn der nach dem Sohn verlangende Vater diesen, der zu langsam naht, anruft:

> Wann endlich werde ich dich sehn, mein Sohn? hast du
> Mit deinem alten Vater gar kein Mitleid denn?

Nicodemus Frischlin (geb. 1547 zu Balingen, gest. 1590 bei einem Fluchtversuch aus der Feste Hohenurach, in die ihn Streit mit dem Herzog gebracht hatte, wie später seinen Landsmann Schubart auf den Hohenasperg), der Größte unter ihnen, fühlt sich vor allem als deutscher Dichter in der Sprache der Römer, die er so meisterhaft beherrscht, um im „Julius redivivus“ (1589) ihre stolzesten Häupter Cäsar und Cicero mit dem Ruhm germanischer Erfindungen für Krieg und Frieden zu beschämen. Er hat der „Rebecca“, „Susanna“, der Schulkomödie von der Mißhandlung des schlechten Lateiners („Priscianus vapulans“) seinen lebhaften und parteiischen Geist eingeblasen. Den „rohen Landjunker“ Ismael in der „Rebecca“ hat man immer besonders bewundert, der mit so frischen Flüchen auf die Szene knallt: „Hol der Teufel alle Bauern, alle Philosophen auch — denkt doch keiner dran, zu sorgen für die Jagd, die mir beliebt!“ In den beiden Schauspielen von Hildegard und von Wendelgard versucht er das Stoffgebiet zu erweitern, indem er sagenhafte Motive frei bearbeitete; worin er doch keine rechte Nachfolge fand, denn es fehlte eben jene kanonische Sanktion, die den andern erfundenen Dramen doch wenigstens Namen wie Cicero und Priscianus sicherten.

Es wird erzählt, als Frischlins Grab am 25. November 1755 zufällig geöffnet wurde, habe er noch „ganz unversehrt und mit unversehrter Kleidung“ im eichenen Sarge gelegen; „bei der Berührung zerfiel alles in Staub“. Das könnte für so manchen berühmten Namen symbolisch sein; nicht für den des großen Schuldramatikers. Denn sein Name lebte längst nicht mehr, mochte auch der Leib noch nicht zu Staub zerfallen sein. Was waren dem deutschen Volk diese Frischlin, Birk, Macropedius, Naogeorg, Brülow? Wolfram hatte es gekannt und Neidhart oder sogar Tannhäuser mit Sagen umsponnen; jetzt fielen die Dichter in die alte Namenlosigkeit zurück. Nicht bloß die lateinischen, auch die deutschen Dramatiker — die ja zunächst nur Übersetzer, Bearbeiter, Nachahmer waren — sind für die weiteren Kreise fast so namenlos wie die Dichter der Volkslieder. Aber

das Drama kannte man, und hat noch lange daran sich erbaut — so lange, daß dies in seiner Art ausgezeichnete Gesamtschauspiel schließlich der eigenen Entwicklung eines deutschen Nationaldramas hinderlich wurde. Fortgeführt haben es vor allem die Jesuiten als Meister der katholischen Schule, mit außerordentlicher Fruchtbarkeit und ganz in jenem Sinne, in dem es entstanden war: lehrhaft, anschaulich und klassizistisch. Für die Ausstattung geschah Ungeheueres. „Zur Aufführung einer ‚Esther'" — erzählt Nadler, der das bayrisch-österreichische Barocktheater erst wieder entdeckt und nun freilich auch gleich ein wenig zu pomphaft inszeniert hat! — „verwandelte sich 1577 München durch drei Tage in eine assyrische Stadt. Dreihundert Personen spielten mit, der Herzog lieh dafür seine kostbarsten Schmuckstücke; zwei Erzherzöge sahen zu, ein Schwarm von Prinzen und Fürsten; und auf dem Marktplatz schloß sich ein glänzender Festzug an. Auch hier der starke musikalische Einschlag." Ist wirklich der heutige Theaterpomp nur moderne Entartung? Könnte er nicht wirklich einem neuen „Gesamttheater" vorarbeiten?

Die Jesuiten, die bedeutende Dichter wie den gefeierten Bidermann in ihrer Mitte hatten, hielten streng auf Eindämmen gefährlicher Originalität; wie später der Lyriker Jakob Balde strenger Zensur von Ordensgenossen begegnete. So wurde gleich, als der hochangesehene Provinzial Avancini sich vom breiten Wege verirrte, vor dem „Avancinismus" gewarnt. Dagegen ward das Stoffgebiet sehr wesentlich erweitert; Gottfried von Bouillon als Typus des christlichen Ritters, ja ganz aktuelle Vorkommnisse wurden hineingezogen, wie ja auch unter den ersten geistlichen Liedern Luthers das erste der kürzlich erfolgten Verbrennung zweier Jünglinge zu Brüssel gegolten hatte.

Wo aber die Bühne nicht zu beschauen war, da vertrat nach wie vor das **Volksbuch** ihren Platz und veranschaulichte an bezeichnenden Fällen Schicksalswechsel und Gerechtigkeit Gottes, menschliche Eigenschaften und wunderbare Gesetzmäßigkeiten; nur daß dem Wesen des Epischen gemäß das Abenteuerliche, das Seltsame viel stärker herausgearbeitet wurde. Auch hier wächst der Horizont. „Die Prosaübersetzung des Münchener Beamten **Schaidenraißer**," urteilt wieder Nadler, „die deutsche Odyssee von 1537, ist in ihrer Naivität eines der schönsten — und unbekanntesten deutschen Volksbücher." Schon die Zeitgenossen kümmerten sich nicht um den Rektor der städtischen Lateinschule: wir kennen weder seinen Geburtsort noch Geburts- oder Todesjahr; während die Engländer ihren alten Chapman (dessen Ilias

1611, Odyssee 1614—1615 erschien) noch heute in Ehren halten. Nun will ich nicht bestreiten, daß des guten Schaidenraißer Naivität manchmal recht stark in die Trivialität führt: „Ulysses ... fand den Sauhirten in dem Vorhof sitzen, darin ein weiter Platz mit Eichenpfählen in die Rund umfangen und mit Steinen gepflastert war, welchen gemeldeter Sauhirt Eumeus in Abwesenheit seines Herren ohne irgendwelche Kosten für seine Herrschaft gebaut hatte." Hätte er gar in Versen ausgeführt, was er vielleicht einmal vorhatte, so wäre es schlimm geworden:

Göttin des Gsangs, dich ruf ich an,
Hilf preisen mir den teuren Mann,
Der Land und Stadt durchreiset hat,
Geübt darzu manch' gefährlich Tat,
Da er sein weißlose Gefährt
Aus Nöten gern errettet hätt',
Welche doch all verdorben sind,
Faulend in Regen, Schnee und Wind,
Darum, daß sie mutwilliglich
Geraubet han der Sonnen Viech ...

Aber die Prosa ist gut und kräftig; und nett weiß auch er das Allgemeine herauszuholen und setzt, wie die großen Romane des 17. Jahrhunderts, die Lehre weithin sichtbar an den Rand: „Wahrzeichen sind nicht immer wahr", „Maß in allen Dingen". Und wie freundlich erklärt er, wenn die weinende Euryklea „diese Wort gleichsam als zu abwesendem Ulysse" redet!

Doch nicht bloß aus dem Altertum holte sich die unersättlich stoffhungrige Zeit ihre Nahrung. Neben den schlichten Volksbüchern kam der anspruchsvolle Amadis herauf, Spaniens Geschenk an alle diejenigen, die auf das abgestorbene Rittertum noch nicht verzichten wollten. 1569 erschien in Frankfurt bei dem geschäftskundigen Verleger Sigmund Feyrabend das erste Buch (noch 1617 wieder aufgelegt), 1595 das vierundzwanzigste! Es hätte ebenso gut unbegrenzt weiter gehen können mit Drachentöten, Galanterie und sonstiger Vorbildlichkeit. Leider nur hat diese Mode in Deutschland nicht, wie in der iberischen Heimat, einen klassischen Drachentöter erweckt, wie jenen Cervantes, dessen unsterbliches Meisterwerk nebenbei die europäischen Strömungen des Faustianismus und Grobianismus, des verstiegenen Idealismus und des platten Materialismus, zu den unsterblichen Gestalten des Don Quijote und des Sancho Pansa stilisiert (Teil I 1605, II 1616 erschienen)! Was das Genie bezeichnet, das fehlte noch den Deutschen: die Gabe des Zusammensehens. Cervantes sah den Ritter und den

Knappen, und sah in dem Ritter das Edle neben dem Grotesken, in dem Knappen das Tüchtige neben dem Lächerlichen. Don Quijote, Altersgenosse Hamlets, ward die Verkörperung innerer und sich doch duldender Widersprüche. Aber in Deutschland hat kaum erst Grimmelshausen eine Ahnung solcher seelischer und künstlerischer Geheimnisse.

Von den Romanen kam nicht bloß der Amadis, sondern auch sein Gegenstück, der Gargantua; aber wenn ihn auch eine Persönlichkeit verdeutschte, der man einige Genialität zugestehen muß — Fischart war nicht einmal ein Rabelais, geschweige denn ein Cervantes.

François Rabelais, ein aus der Kutte geschlüpfter Mönch, der aber Geistlicher blieb (geb. 1494, gest. 1543) darf der erste Vertreter des modernen Individualismus heißen. Schließlich liegt ja diese Tendenz jenen beiden zugrunde, die wir als Hauptrichtungen der Zeit immer wieder nennen müssen: dem Faustianismus als dem Wunsch, sich über die vielen Allzuvielen zu erheben — dem Grobianismus als dem Entschluß, sich um die andern überhaupt nicht zu kümmern. So berühren sie sich denn auch bei Rabelais. Sein letztes Ziel ist die berühmte „Abtei Thelema", das Kloster der Freien mit der Ordensregel: „Thu was du willst!" Nicht einem sittlichen Anarchismus sollte das das Wort reden — nein, es war auf das feste Vertrauen gegründet, ein guter Mensch in seinem dunklen Drange sei sich des rechten Weges wohl bewußt. Schillers Überzeugung von der inneren Sicherheit der schönen Seele ist die, mit der die moderne französische Literatur, wirklich modern von Anfang an, eröffnet wird. — Aber welch ein Weg führt zu diesem Kloster! Jene sonderbaren Richter, die grundsätzlich im Auge der Gegenwart immer Balken, in dem früherer Epochen nur Splitter sehen, schwärmen von der überquellenden gesunden Sinnlichkeit Rabelais'. Es sollte es heute einmal ein Geistlicher versuchen, seine Sinnlichkeit so überquellen zu lassen! Uns aber wird erlaubt sein, in Rabelais' Freude am Schmutz, in seinem Herbeizerren des überflüssigsten Unrats eben den Grobianismus zu sehen, der zugleich mit dem „Gargantua und Pantagruel" (Buch I—III 1553) die gemeinsten Bücher, von denen die Literaturgeschichte weiß, in Frankreich und Italien entstehen ließ, und in Rabelais' Heimat noch obendrein ein solches Scheusal voll perverser Laster, wie den Marschall von Frankreich, der folgerecht in dem dekadenten J. K. Huysmans seinen Homer finden sollte! — Die Ungeheuerlichkeit der Sauf- und Freßfreuden ist nicht minder im Geschmack der Zeit, und sicher auch des Dichters; obwohl hier das Märchen-

hafte versöhnlich wirkt. Sind doch alle Lieblingsgötter starke Trinker und Esser gewesen, der germanische Thor wie der hellenische Herakles!

Aber derselbe Rabelais, noch ganz ein Sohn des „Narrenzeitalters“, ist voll tiefer Gedanken und seltsam seiner Zeit voraneilender Stimmungen; ein Prophet der undogmatischen Religion, ein Verkünder des unpedantischen Humanismus, ein Anhänger jenes „Edelanarchismus“, wie ihn bei uns Eberlin von Günzburg predigte und in Frankreich Montaignes Freund de la Boétie...

Vor allem aber: Rabelais ist ein großer Künstler. In ihm lebt noch die mächtige Phantasie des Mittelalters, die in Deutschland schon abstarb, und in Frankreich freilich nach dem „Gargantua“ durch die Selbstanalyse und die methodische Beobachtung noch gründlicher vernichtet wurde. Rabelais' Gestalten sind von mythologischer Wucht, aber dabei mit berechneter Kunst verteilt und mit wirklicher Feinheit in Bewegung gesetzt. Das alte Chaos mit seinen Giganten kommt noch einmal herauf; wilde Unterströmungen reißen Raum und Zeit auseinander. Aber es ist ein pluderhosiges Chaos und die Giganten stiefeln über die Türme von Notre Dame weg; im schönsten Märchensinn ist das Unmögliche mit dem Alltäglichen verwoben.

Johann Fischart (zwischen 1545—1550 in Mainz geb., Kaspar Scheids Schüler in Worms, 1574 Dr. jur. in Basel, 1583 Amtmann in Forbach, gest. 1590) ist der klassische Vertreter der weltlichen deutschen Literatur seiner Zeit, obwohl er natürlich auch der geistlichen angehört. Übersetzer oder Bearbeiter ist er fast überall; aus dem Französischen oder dem Niederländischen nimmt er seine besten Vorlagen. Mit dem Buchdrucker Bernhard Jobin in Basel und Straßburg in enger Geschäftsverbindung, der erste „Autor eines großen Verlags“, übernimmt er auch wohl einmal eine Arbeit, die ihm nicht liegt, vielleicht auch seinen Anschauungen nicht vollkommen entspricht. Im ganzen aber ist er doch gar nicht imstande, sich selbst zu verleugnen: ein Mann von unbändiger Lebenslust, dem Katholizismus mehr aus psychologischen denn aus dogmatischen Gründen feind; bei ausgedehnter Belesenheit höchst volkstümlich gestimmt. Sein liebenswürdiges „Ehezuchtbüchlein“ (1578) zeigt ihn als frommen und besorgten Hausvater, wie diese Satiriker es fast alle sind: Grimmelshausen, Moscherosch. Im übrigen neckt er die Frauen gern und gibt ihnen in der lustigen „Flöhhaz“ (1573) mit herzlichem Pläsier an der Unermüdlichkeit der Leib- und Lieblingsinsekten des nicht mehr badenden Europa das legendarische Vorrecht, sich

zwicken und aussaugen zu lassen. Sein Spott über die Mönche ist nicht respektvoller, aber auch eigentlich nicht bösartiger („Der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit" 1577), es sei denn, daß er als Übersetzer mit Jesuiten zu tun hat, wie in seinem vielleicht bestgelungenen Pamphlet vom „Bienenkorb des Heiligen Römischen Reiches" (nach Marnix de Ste. Aldegonde, 1579). Für den Freund der anzapfenden derben Ironie, für den Liebhaber der Sprache und volkstümlicher Art war es eine gegebene Aufgabe, den „Eulenspiegel" in Verse zu bringen, wie sein Oheim Kaspar Scheid dem „Grobianus" durch Übersetzung zu weiterer Popularität verholfen hatte („Eulenspiegel Reimensweiß" 1571). Und wie mußte ihn gar der „Gargantua und Pantagruel" locken, mit dem Rabelais einen ungeheuern Erfolg erzielt hatte, der natürlich in den Rheinlanden sofort bekannt ward. Der junge Fischart hat ihn gewiß schon als Lieblingslektüre seiner Freunde vorgefunden und sich bald an die Übersetzung gemacht; 1575 gab er das erste Buch der Riesengeschichte auf Deutsch, und dabei ist es geblieben.

Was machte nun Johann Fischart, den man „das größte komische und satirische Talent seines Jahrhunderts, das größte der deutschen Nation überhaupt" genannt hat, aus der Reise des Riesenprinzen und seiner Freunde durch die Welt des Zufalls zum Hafen der Freiheit?

Seine „Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung" mit der seltsamen und seltsam variierten berühmten Vignette auf dem Titelblatt — eine Hand streckt einer andern, zwischen deren Fingern eine Schlange zischt, einen Krebs entgegen — verhält sich zu Rabelais' Buch etwa wie das damalige Deutsche Reich zu dem französischen. Drüben Konzentration, hier Zersplitterung, drüben Staatskunst, bei uns Improvisation von Fall zu Fall.

Was wir als Schwäche der damaligen deutschen Literatur (und noch lange der Folgezeit) anführten, ist in diesem liebenswürdigen und gelehrten, geistreichen und konfusen, heiteren und bestimmbaren Typus der Epoche besonders deutlich: völlig fehlt ihm die Kunst und Kraft des Zusammenschauens. Überhaupt aber ist er ein Beweis, daß man nur noch mit den Augen sehen konnte. Die Gestalten des Rabelais verschwimmen, die Ereignisse lösen sich in Dampf und Nebel auf; übrig bleibt — das Wort. Denn die Periode der ersten großen Musiker germanischen Geblüts verstand es sehr wohl, mit den Ohren zu hören; und dies auch mit denen des Geistes. — Durchaus geht Fischart von akustischen Wirkungen aus und zu akustischen Wirkungen hin. Wie die meisten berühmten „Sprachbeherrscher" — Rückert

vor allem — wird er gänzlich von der Sprache beherrscht. Ein Wort taucht auf — und zieht hundert nach sich wie die Enten an der Kette in Brentanos Lieblingsmärchen. Ein Begriff wird genannt, der Name eines Spiels, einer Weinsorte, eines Tiers — und sofort fliegen hundert andere nach. Man müßte im ganz eigentlichen psychologisch-medizinischen Sinn von „Gedankenflucht" reden, wenn es sich nicht zumeist um Gedanken überhaupt nicht handelte. Wie Jean Paul, mit dem er die Liebe zu den Armen und die literarische Kuriositätenwut teilt, stolpert Fischart über seine Einfälle und fällt über seine Analogien. Die Freude an der Sprache freut auch uns; schließlich aber führt sie doch nur zu jener oft völlig sinnlosen Jagd nach Gleichklängen und Anklängen, wie sie das Kasperletheater pflegt und wie noch Nestroy sie kultiviert hat. Der Kulturhistoriker, der Sprachforscher werden sich durch Dankbarkeit zur Überschätzung Fischarts verleiten lassen; der Literarhistoriker wird in ihm einen Gipfel der Unkunst sehen müssen. Auch der inneren, die für das Positive bei Rabelais kein Gefühl hat und im Bewitzeln stecken bleibt. Um es mit Worten Fontanes auszusprechen: dem „Großhumoristen" Rabelais reicht der „Kleinhumorist" Fischart nicht an die Schulter.

Was Fischart gerade nicht kann, das verstehn die Schwankbücher: zu erzählen. Die Kunst der Anekdote ist keine schlechte Vorbereitung für die des Romans; sie sind beide immer zusammengegangen, wie in Frankreich und England, oder haben beide gefehlt, wie in Italien. Aber bei diesen Erzählern, die der Langeweile auf langen Fahrten und in stumpfsinnigen Gesellschaften abhelfen wollen, bleibt das stoffliche Interesse zu sehr obenauf; und den besseren Instinkten haben die Anekdotensammler leider nur selten dienen wollen. Das Publikum verlangte unanständige Geschichten und es bekam sie in schamlosester Fülle. Diese kleinen Boccaccios für den gebildeten Pöbel jagten sich: 1555 die Gartengesellschaft des Jacob Frey aus Baden im Aargau, 1557 der Wegkürzer des Martin Montanus (aus Dillingen?), 1558 der Katzipori des Leipziger Michael Lindner, das schlimmste von allen, und sein Rastbüchlein, 1559 das Nachtbüchlein seines Stadtgenossen Valentin Schumann, 1563 der Wendunmut von Hans Wilhelm Kirchhoff aus Kassel. Daß am Anfang ein bedeutenderer Name steht, der Jörg Wickrams mit dem Rollwagenbüchlein (1555), ist für den betriebsamen Mann bezeichnend, der übrigens auch hier die andern überragt. Und natürlich bestehen Grade von Freys „leichtem anschaulichem Stil und volkstüm-

lichem Humor" bis zu Lindners ungemilderter Gemeinheit. Es war aber alles geschäftliche Spekulation, wie sie nun bei mächtig gesteigerter Leselust die Buchdruckerkunst losläßt. Derselbe Lindner, der schon in das Rastbüchlein mehr Novellen als Anekdoten aufnahm, hat auch — Savonarolas Predigten verdeutscht.

Und diese geschäftliche Seite darf man denn freilich auch bei Jörg Wickram aus Colmar nicht übersehen.

Wickram, der erste eigentliche „Romanschriftsteller in deutscher Sprache", war ein uneheliches Kind aus einer patrizischen Familie, zu der auch Geiler von Kaisersberg im Verwandtschaftsverhältnis stand (geb. zwischen 1500 und 1510, gest. vor 1562). Der begabte Mann hat sich auf vielerlei Weise versucht, auch als Maler. Wie die meisten Literaten, die nicht im Buchhandel Verwendung fanden, kam er (1555) als Stadtschreiber unter, und zwar in Burgheim im Breisgau. Von 1538 an hat er deutsche Dramen geschrieben; der „Tobias" (1550) wurde auch durch fremde Aufführungen und Plagiate geehrt. 1545 übersetzt er den Ovid — nach Albrechts von Halberstadt Bearbeitung! Dann geht er zur Lyrik über, indem er 1549 die Schule der Meistersinger in Colmar begründet. Nachdem er schon vorher mit dem „Ritter Galmy aus Schottland" (1539) die Bahn der Prosa-Epik beschritten, widmet er sich ihr nunmehr ganz: „Gabriotto" (eigentlich „Eine schöne und doch klägliche History von dem sorglichen Anfang und erschrecklichen Ausgang der brennenden Liebe" 1551), „Der Goldfaden" (1554 bis 1557), „Knabenspiegel" (1554), „Von guten und bösen Nachbarn" (1556).

Die Gattung des Romans war eine europäische Notwendigkeit geworden. Die Auflösung der Versepen in Prosa kam von der einen, das Sammeln von Anekdoten und Abenteuern von der andern Seite der äußern Form entgegen. Wichtiger war die innere Form. „Wer Roman sagt," um den Engländer Chesterton zu zitieren, „der sagt Psychologie." Auf die aber ging ja das große Interesse; ihr verdankte das Drama seine Erfolge; sie war in den Nöten der geistigen und sozialen Kämpfe unentbehrlich. Diese Richtung auf typische Psychologie sollte in Frankreich bald zu den „Essais" des Montaigne, weiterhin zu den Sentenzen des La Rochefoucauld führen; in Deutschland entsprechen solchen Kunstwerken nur die Sprichwörtersammlungen und allenfalls, als Teil der kosmopolitischen Gelehrtendichtung, die Epigramme der Humanisten.

Das Sprichwort gibt sich als Formulierung einer aufregenden, wichtigen

Tatsache, als „Lebenserfahrung in Konservenform". Sein literarischer Wert besteht darin, daß er einer weitschweifigen Zeit das Ideal der Kürze und Präzision gegenwärtig hält; auch leistet es als Zuspitzung einer bestimmten Weltanschauung dem dramatischen (und epischen) Dialog unschätzbare Dienste. — Die Sprichwörtersammlung ist nun wieder ein Versuch, die Unordnung des Lebens auf eine übersichtliche Zahl von Formeln, den wüsten Kampf aller gegen alle auf eine beschränkte Reihe von Rezepten zurückzuführen. So sammelt Johann Agricola (geb. 1492 in Eisleben, Genosse und dann Gegner Luthers, gest. als Hofprediger in Berlin 1566) erst (1529) dreihundert, später (1539) 750 deutsche Sprichwörter, Sebastian Franck (geb. 1499 in Donauwörth, gest. 1542) seine Sprichwörter gemeiner deutscher Nation (1541). Es ist kein Zufall, daß beide keine Orthodoxe sind, Agricola ein Vermittelungstheolog, Franck ein Sektierer, in mancherlei Gewerben tätig, Verfasser von geschickt und anregend dargestellten Zeit- und Weltbeschreibungen. Denn in der ganzen Art liegt ein heterodoxes Wesen, Abkehr von den großen Verkündern, Einkehr bei der schlichten Weisheit auf der Gasse: wie jeder Christ ein Priester, so jeder Deutsche ein Prophet. Und wie kräftig, kernig, klug sind diese Sprüche, die freilich von idealistischem Gepräge sich so fern halten wie ihre Vorläufer in der Edda: nüchterne Weltweisheit, Diplomatie des kleinen Manns, gern durch Anekdoten verdeutlicht.

Ein Schritt weiter — und man kam zu den „Emblemen", zu den erfundenen geistreich-sichtbar gemachten Sprüchen. Andreas Alciatus (1492 bis 1550), ein Jesuit, erfand und sammelte solche „Emblemata"; 1531 erschien die Sammlung zum erstenmal und gewann Weltruhm und unglaublichen Einfluß. Wir werden davon bald noch zu sprechen haben; hier ist nur darauf hinzuweisen, wie überall, beim Spruch wie beim Drama, der Weg unvermeidlich von der Überlieferung über die Bearbeitung zur Erfindung ging.

So konnte es denn auch bei der Erzählung nicht anders sein. Aus dem Weltbild, das Drama, Volksbücher, Sprichwörter in jedermanns Herzen errichtet hatten, ergaben sich die Grundlinien der Entwicklung; die Hauptinteressen waren gegeben: Liebe, Kampf ums Dasein, Kinderzucht; eine Fabel war leicht erfunden. Gabriotto läuft in „ungeschickten handlungsreichen Parallelerzählungen", der „Goldfaden" hat bereits ein wenn auch abenteuerliches Symbol als Ariadnefaden im Labyrinth der Ereignisse. „Gabriotto" ist für den vornehmeren Geschmack geschrieben, der „Goldfaden" für

die bürgerlichen Kreise, die durch die standeswidrige Heirat des Küchenjungen mit der Gräfin erfreut werden. „Von guten und bösen Nachbarn" ist schon ein Anlauf zu einem „Roman des Nebeneinander". Ein kulturhistorisches Interesse liegt neben dem pädagogischen und das soziale verbindet beide. — Vielleicht fehlte dem geschickten und tüchtigen Mann, der die in seiner Generation ungemeine Fähigkeit technischen Zulernens besaß, nur ein Anhang von Bewunderern, um ein früherer Opitz zu werden; nur daß gerade diese Kunst, eine Anhängerschaft und ein Publikum zu organisieren ganz wesentlich mit zu den Aufgaben des Mannes gehörte, der eine neue Literatur organisieren soll!

Überhaupt aber war eine Zeit, die in literarischer Hinsicht eine solche des Verfalls ist, zur Ausbreitung neuer Gattungen nicht wohl geeignet; und wir suchten zu zeigen, daß die Reformationszeit eine solche ist. Die lateinische Dichtung Deutschlands mochte sich in die Höhe bewegen — sie war ein Ausschnitt mehr der europäischen als der deutschen Literatur. Sonst aber blühte nur, was die allereinfachsten Verhältnisse voraussetzt; denn freilich berühren primitive und überreife Epochen sich vielfach. Und so ist denn das Eigentümlichste, was unser Zeitraum hervorgebracht hat, dem angehörig, was er Ursprüngliches und Primitives besaß: neben der chorischen Poesie des Kirchenliedes die Mythologie der neuen Volksbücher.

Das alte Volksbuch dauerte fort und setzte neue Schößlinge an: Auflösung künstlerisch geformter Erzählung in kunstloseren Vortrag, oder auch unmittelbar Übersetzung aus fremder Sprache in diesen schlichten Stil. Das neue ist inhaltlich viel eigenartiger, ohne äußerlich sich wesentlich zu unterscheiden. Die neuen Volksbücher sind zunächst nichts anderes als einheitlich redigierte Anekdotensammlungen, Schwankbücher mit einem (individuellen oder kollektiven) Helden oder Erbauungsbücher von ganz entsprechender Art. Aber — sie tragen die neuen Gedanken der Zeit in sich und bilden ihre bedeutendsten Typen aus — in grobem holzschnittartigem Umriß, ja, aber doch kenntlich. Was sind Amadis und Gabriotto, Gargantua und die vier Heymonskinder? Was sind Susanna, Lazarus, der verlorene Sohn? Zeitlose Typen oder Ideale früherer Zeiten. Aber Eulenspiegel, dessen Volksbuch diese neue Art zuerst darstellt, ist ein Typus der Zeit; es steckt etwas darin von der tragischen Verzweiflung an der „Bildung"; und etwas von dem Hohn über das Bildungsstreben des Bürgertums. So folgen denn diesem „Volksnarren" andere: Hans Clawert, ein märkischer Eulenspiegel, dem

Goedeke „die leichte Anmut des Lügens" nachrühmt, findet wieder in einem Stadtschreiber, Bartholomäus Krüger (1587) seinen Chronisten, während die Hofnarrenschwänke, die der schlechte Humanist Friedrich Taubmann (1565 bis 1613) auf sein Haupt sammelte, es naturgemäß nicht zu der Würde des Volksbuchs brachten. Der Finkenritter (um 1560) schwelgt in Unmöglichkeiten, in der Vereinbarung des Unvereinbaren; die Schildbürger (1597) verspotten, wie der Eulenspiegel, die aufgeblasene Weisheit des Bürgertums. Aber an das Herz packt die Zeit das Volksbuch vom Dr. Faust: die „Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler" (1587).

Weder auf ihre Vorgeschichte noch auf ihre Nachgeschichte können wir hier eingehen. Aber was bedeutete die Gestalt? Faust, der Scharlatan und fahrende Zauberkünstler, wird zur Verkörperung der curiositas. Die curiositas, an sich nicht sündhaft, führt zu steter Erneuerung des Sündenfalls: was der Mensch nicht wissen soll, will er doch wissen. So will Faust „alle Gründ am Himmel und Erden erforschen". Ist es doch diese Sehnsucht, aus der alle jene faustianischen Charaktere der nächsten Periode zu erklären sind: die Theosophen wie Jacob Böhme und Swedenborg, die Ärzte und Wundertäter wie Paracelsus, und bis in die Genieperiode hinein die Universalkünstler, J. J. Becher, Abenteurer, Chemiker, Volkswirt, Erfinder einer Universalsprache (1625—1682), Bachstrom (1686—1742), der eine Utopie schrieb und nach wunderlichen Schicksalen bei den Türken die erste Druckerei einrichtete, Christoph Kauffmann, der „Spürhund Gottes" in Goethes Nähe, und wie viele noch! „Wider die verderbliche curiositas" schrieb 1620 J. Val. Andreae, der doch nicht weit von diesem Lager stand; und man begreift diese Stellung, begreift die Entschiedenheit, mit der die späteren Darstellungen Fausts aus ihm eine abschreckende Figur machen, bedenkt man, daß in jener Zeit (1556—1560), freilich auf älterer Grundlage, das berüchtigte Buch „Von den drei Erzbetrügern" erschienen sein soll, das Moses, Christus und Mohammed als drei große Betrüger darstellte. Solche Stimmungen also gab es um Luthers Todesjahr: die Vernunft, von beiden Religionsparteien gleich heftig geschmäht, drohte allen Glauben abzuwerfen. Da mußte wohl der Teufel die Schuld tragen, der ja doch immer der Liebling der Volksphantasie geblieben war.

Faust, Tannhäuser, dazu das historische Bild Luthers — das sind die großen Vermächtnisse der absterbenden Literatur an die neue. Drei Typen

des ringenden, in verschiedenster Weise mit dem Bösen kämpfenden Mannes; der Gelehrte, der Künstler, der Geistliche. Die nächsten 150 Jahre wußten noch nichts Rechtes damit anzufangen; aber als die größte Dichtung neuerer Zeit entstand, haben der Bibelübersetzer, den der Teufel heimsucht, und der verirrte Idealist, den die Gnade rettet, die Gestalt Fausts ergänzt und vertieft: der Teufel verlor seine Wette, und das verdorrte Reis trug reiche Blüten.

Siebentes Kapitel: Neuaufbau der Literatur 1600—1700

Das siebzehnte Jahrhundert ist bei den Freunden der deutschen Literatur verrufen, und die erste Hälfte des achtzehnten erfreut sich nicht viel größerer Gnade. Keineswegs beabsichtigen wir, in beliebter Manier das Verhältnis umzukehren und diese Periode etwa für die schönste unserer Literaturgeschichte zu erklären. Wir glauben die Auffassung festhalten zu sollen, daß die Würdigung der Kunstwerke nach ästhetischen Gesichtspunkten zu erfolgen hat; der historische Sinn mag uns die relative Bedeutung von Grimmelshausen oder Moscherosch noch so eindringlich vorhalten — an sich bleiben ihre Schöpfungen von bedauerlicher Unvollkommenheit. Ein paar in ihrer Art vollkommene Werke mag man der Zeit zugestehen: Paul Gerhardts Lieder — und Christian Reuters Satiren; zwei geniale Dichter: Angelus Silesius — und Jacob Böhme; nicht wenig große Talente wie Gryphius, Fleming, Balde; interessante Persönlichkeiten wie Arnd, Weckherlin, Spee, Logau, die denn alle auch als Schriftsteller etwas zu bedeuten haben. Dennoch bleibt der Gesamteindruck des Zeitraumes ein unerfreulicher; und wenn das Barock in der bildenden Kunst neuerdings schier zu begeisterte Verehrer gefunden hat und bereits (von Bahr) als die einzig wahrhaft klassische Stilform gepriesen wird, so dürfte diese Mode (deren berechtigten Kern ich freudig anerkenne) in ihrer Anwendung auf die Poesie so kurzlebig sein, wie es die Verherrlichung der Spätlateiner bei Huysmans und anderen war.

Aber auch das muß zugestanden werden: wenn das sechzehnte Jahrhundert vielleicht an eigentlich literarischen Talenten und Leistungen noch ärmer ist, so scheint es doch zunächst besser entschuldigt! Die deutsche Bibel und das deutsche Kirchenlied stehen da, nicht bloß an sich Denkmäler, denen sich wenig vergleichen läßt, sondern zugleich Zeugnisse für den leidenschaftlichen Ernst, dem alle Kunst noch zu sehr Spiel scheinen mochte. Wo aber ist in dem Säkulum der Opitze und noch der Gottscheds dieser tiefe, ja wilde Ernst, der an sich wie jede den ganzen Menschen erfüllende Stimmung Poesie ist? Dort spielt man nur mit dem, was Werkzeug schien: mit der Sprache, mit Namen, mit Erscheinung und Art der Gegner; hier scheint fast alles Spielerei, besonders auch um den Inhalt selbst. Man darf ja gewiß nicht einfach Luther und

Harsdörffer nebeneinander stellen; aber selbst bei Fischart klingt ernstliche Herzlichkeit, wenn er von Haus und Familie redet, und sogar Paulus Gerhardt spielt mit Akrostichen in seinem berühmtesten Liede.

Allein hier müssen wir denn doch neben dem ästhetischen Urteil der historischen Erkenntnis ihr Recht lassen. Das merkwürdigste Jahrhundert unserer Literatur hat vor kurzem Baesecke das siebzehnte genannt. Es darf so heißen. Denn es ist die einzige Periode, in der wir das Entstehen, ja den systematischen Aufbau einer neuen Literatur nicht im Nebel von Legenden und Erschließungen, sondern im Tageslicht unmittelbarer Zeugnisse vor uns haben.

Um weniger handelte es sich nicht.

Die alte Literatur war zu Ende; nicht figürlich, sondern tatsächlich. Die Tradition war durchgeschnitten, für die „Gebildeten" vorzugsweise in Nord- und Mitteldeutschland vollständig, für Süddeutschland und für „das Volk" beinahe völlig. Die alten Stoffe waren erschöpft; mochte auch Hans Sachs noch vom hürnen Siegfried singen — wovon sang er nicht? — es war nur ein beliebiges Stoffpartikelchen: die Heldensage war so tot, daß das neue Drama an eine Vorführung von Siegfried oder Dietrich gar nicht dachte. Bibel und Geschichte werden die Grundlagen aller „großen Dichtung". Daneben, wie wir sahen, bereitet sich freilich eine neue große Dichtung vor, indem eine neue Heldensage gepflegt wird. Aber erst im Ausgang des achtzehnten und im neunzehnten Jahrhundert werden Faust und Tannhäuser für die Poesie, was einst Karl der Große und Roland hatten sein können. — Zerstört waren die alten Formen, die große Verskunst der mittelhochdeutschen Zeit, aber auch die junge mündliche Redekunst der Reformationsepoche; das Verhältnis des Dichters zur Form, leer und äußerlich geworden, ist das traurigste Zeichen dieser Kunstarmut. Die bequemen Reimpaare, die schlichte Prosa der Fastnachtsspiele und Volksbücher waren doch eine gewachsene, natürliche Form; jetzt schlüpfte man ins Sonett und in den Alexandriner wie in die Staatsperücke. — Die alten Ideale, was das wichtigste war, lebten nicht mehr. Der miles christianus war gut bürgerlich geworden und das Hochgemüte durch kluge Bescheidenheit oder hoffärtigen Dünkel abgelöst. Der Begriff der Kunst als einer gemeinsamen Erbauung war durch den literarischen Einzelbetrieb verdrängt; die Verbindung der Lyrik mit der Mystik durch den unbedingten Sieg des Buchs beeinträchtigt; die Schaulust abgestumpft. Es ist ja kein Zweifel, daß „der Deutsche" in jener Zeit eine tiefgehende Wand-

lung seines Nationalcharakters durchmachte, wie übrigens (in ganz anderer Richtung) gleichzeitig der Franzose auch. Man bestreitet jetzt die ungeheure Wirkung des Dreißigjährigen Krieges, schwerlich mit mehr als nur lokaler Berechtigung; das aber ist zuzugeben, daß schon vor seinem Eintreten die Wandlung sichtbar wird. Der neue Staat, durch die neue, man möchte vielfach sagen polizeiliche Auffassung der Religion noch gestützt, ist Ursache und Wirkung zugleich. Ist es ein Zufall, daß die beispiellose Tat der Einführung des Römischen Rechts in so ungeheurem Maße gelingt und das undeutsche Verbrechen der Majestätsbeleidigung mit sich führt? Daß die Höfe, schon vor Ludwig XIV., sich byzantinisch abzusondern beginnen und der dienende Adel das spanisch-französische Rangzeichen des Zweikampfs übernimmt? Daß der Handel bis in seine Terminologie hinein von Italien umgeformt wird? Daß endlich Sprache, Dichtung, Tracht in nie erhörter Weise sich vom Ausland abhängig zeigen? Der Deutsche hatte sich verloren, und als er sich wiederfand, war er ein anderer: demütig statt stolz, vorsichtig statt übermütig. Wo bleibt der furor teutonicus, der helle Zorn noch Luthers? Er wandelte sich nur zu oft in hämische Bosheit. Ungerührt sah der Deutsche, der die große Mitleidswelle der Mystik und das herzliche Menschengefühl der Reformationsepoche eben erst erlebt hatte, Angeklagte foltern und Hexen verbrennen. Dabei war er gewiß aufrichtig fromm; dies aber war auch das einzige Gefühl, dessen offenen Ausdruck er sich noch gestattete. Sonst ward die grundsätzliche Unwahrheit nicht etwa nur der Zeremonialsprache, nein der Liebesdichtung zur Selbstverständlichkeit. Reinmar schämte sich, wenn man an seinen Empfindungen zweifelte; Opitz schämte sich, wenn man sie für echt hielt...

Gewiß, das ist keine Zeit für große Dichtung; und gerade ihre Poesie scheint unser Urteil zu bestätigen. Aber haben wir nicht doch vielleicht zu schwarz gemalt?

Ich glaube, nicht. Denn alle diese Sünden sind verzeihlich; es sind Sünden der Primitiven. Deutschland sank auf das moralische, kulturelle und eben deshalb auch literarische Niveau der kulturlosen Völker herab. Keine moderne Literatur hat eine so niedrig stehende Epoche gekannt, weil kein modernes Volk eine so durchaus entwurzelte Kultur. Und dann, anderthalb Jahrhunderte nach dem Beginn des nationalen Verfalls, war Johann Wolfgang Goethe möglich. —

Sünden der Primitiven, sagte ich, und glaube nichts Paradoxes gesagt zu

haben. Die außerordentliche und wahllose Neigung, vom Ausland zu lernen, ist 1600 viel größer als 800, weil 800 die Deutschen eine gefestigte Kultur besaßen; aber damals, als die Germanen von den Römern ihre wichtigsten Lehnworte entnahmen, wird es ähnlich gestanden haben. Grausamkeit und Unterwürfigkeit sind typische Eigenschaften kulturarmer — oder verfallender Völker; der zeremoniale Stil, die Weitschweifigkeit der Rede, die strenge Unterscheidung der Klassen sind, wie wir jetzt wissen, den „Naturvölkern" viel mehr eigen als die herzliche Derbheit jener Kanadier oder Huronen, die Europas übertünchte Höflichkeit nicht kennen.

Aber eben deshalb hat das Geschlecht von 1600 auch die Tugenden der kulturarmen Völker — denn an eichelfressende Barbaren wollen wir natürlich nicht gedacht haben! Schon jene große Lernlust gehört auch dahin; und die Tapferkeit dieser Männer, die sich zwar vor jedem Amtmann bücken, ihre Ideale aber unerschütterlich treu im Herzen bewahren und unter denen Übertritte so selten sind wie Intrigen gegen die Nebenbuhler häufig; das lebhafte Bewußtsein der Zusammengehörigkeit in Familie, Religionsgemeinschaft, Stand, Landschaft, Volk; die Frömmigkeit; die Unermüdlichkeit. Manche Tugend hat doch erst wieder die neu anwachsende Kultur gezeitigt; das achtzehnte Jahrhundert erst hat wieder die Menschenliebe kennen gelernt und — recht langsam — die moralische Selbständigkeit, und schließlich auch die starke Wahrheitsliebe. Aber ohne die Vorsorge ihrer Vorväter wären sie alle verloren gewesen. Und so auch — unsere Literatur.

Natürlich, es ist kein so vollständiger Bruch wie um 800! Keine Mission vernichtete zielbewußt, was diesmal nur an eigener Schwäche dahinging. Vor allem in der Lyrik läßt sich sogar vielfach eine wirkliche Kontinuität beobachten: im Kirchenlied, im Volkslied, auch im eigentlichen Kunstlied. Gänzlich unberührt blieb die Volksliteratur: Unterhaltungsbücher, Erbauungsschriften, in Süddeutschland die dahin zu rechnende Dramatik humanistischen Ursprungs. Aber es bleibt dabei, daß die wirkliche Literatur von Grund aus neu geschaffen werden mußte. Wie beim Eindringen des Christentums mußte das fremde Gut langsam assimiliert werden. Neue Formen mußten gefunden werden — die Aufgabe löste Martin Opitz. Ein neues Publikum war zu bilden: dafür arbeiteten die Sprachgesellschaften. Neue Stoffe lieh das Ausland — und die eigene Not; und sie schuf auch neue Ideale.

Beherrschend steht doch unter all diesen literarischen Notwendigkeiten die eine: man suchte (um den modernen Ausdruck Paul Ernsts zu gebrauchen)

den Weg zur Form. Daß das künstlerische Gebilde wieder mit innerer Notwendigkeit kristallisiere, das war die große, wenn auch geheime, den Suchenden selbst verhüllte Forderung. Die Lehrbücher der Poetik sind ein Irrweg, aber sie deuten an, wohin man gehen wollte. Die Nachahmung fremder Form ist ähnlich zu beurteilen. Aber nur einem glückte es, den Weg zur Form zu finden: Angelus Silesius. Wie zerrieben sich Gryphius oder Spee an einer Form, die ihrem Wesen fremd war!

Drei große Mittel aber standen der ganzen Zeit zur Verfügung, und sie hat sie bis zur Erschöpfung angewandt: das Symbol als Ausdrucksmittel; die bildende Kunst als Vorbild; das Fest als Gelegenheit der gesteigerten Stimmung. Daß man diese drei Motive, und besonders noch das letzte, nicht richtig würdigt, ist nach meiner Ansicht die Hauptursache, weshalb man für die Beurteilung dieser merkwürdigen Kunst so schwer ein Verständnis gewinnt. Sie ist alt und jung zugleich, formlos und doch von innen bedingt, ausländernd und doch national — etwa wie die russische Literatur. Aber freilich nach einem Gogol, Tolstoi, Dostojewski sucht man vergebens!

Verwandtschaft und Gegensatz dieser beiden Welten zeigt sich da, wo ihr ganzer Gedankenkreis, ihre Philosophie wie ihre Dichtung, die lebendige Unterströmung besitzt: in der Mystik. Mystik ist überall der Versuch des Individuums, die Schranken der Individualität zu durchbrechen, hinauszustürmen, sich zu ergießen in ein umfassendes Ganzes. Aber dies Ganze ist für den russischen Mystiker das Volk, der letzte lebendige Begriff, zu dem Tolstoi und vollends Dostojewski gelangen. — Doch für den Deutschen des siebzehnten Jahrhunderts war das ein viel zu sehr zerspaltener, unanschaulicher Begriff: faßbarer war ihm der der Welt... Und so streben sie aufzugehen ins All, wie Goethes Werther; auch die letzte Schranke der Individualität soll fallen.

Wollen wir nun zuerst kurz den Unterschied der neuen Mystik von der alten aufsuchen, so liegt er wesentlich wieder in der „Anerkennung der Welt" durch die Jüngeren. Für Meister Eckhart und seine Schule gibt es eigentlich nichts als Seelen, und der Mensch ist eben der körperliche Besitzer einer Seele. Die Arnd, Andreae, Böhme dagegen gehen von der Erfahrung einer wirklichen, groben, derben Welt aus, an der man sich täglich blutig stößt. Ja, dies ist ihr eigentlich treibendes Problem: wie denn diese schlimme, häßliche Welt mit der Vorstellung des allgütigen Gottes zu vereinigen sei? Nicht daß es sich, wie in Leibniz' Tagen, schon um die „Theodicee" handelte, die

Rechtfertigung Gottes wegen des in der Welt vorhandenen Bösen; vielmehr sind die beiden Ideen des über jede Rechtfertigung erhabenen, allgütigen und allmächtigen Gottes und der wilden Welt als zwei Urphänomene gegeben, die die höchste Einsicht in Eins zu bilden hat. Alle Mystik des siebzehnten Jahrhunderts ist Identitätsphilosophie.

Nun bietet sich diesem Bestreben als natürliche Hilfe der Symbolbegriff dar, der jede Einzeltatsache zu der bloßen Nachricht von einer anderen, größeren Gesamttatsache umdeuten kann.

Johann Arnd (geb. 1555 zu Edderitz in der Nähe von Köthen, gest. 1621 als Generalsuperintendent in Celle) ist der Theolog der Emblematik. Wir können dies Kunstwort nicht vermeiden; denn die „Emblemata", wie jenes Werk des Alciatus sie klassisch ausbildete, sind eben eine ganz eigene Art von Sinnbildern. Es gilt, durch Aufsuchen geistreicher Doppeldeutigkeiten einen neuen Physiologus herzustellen, der in großer Zahl die Geheimchiffern Gottes zum täglichen Gebrauch der Erleuchteten enthält. Nun ist es aber bezeichnend, daß dies neue Rätselbuch mit der Kunst ebenso untrennbar verbunden ist wie das alte mit der Natur. Alciatus teilt nach Gebieten ein: Religion, Tugenden, Laster, Leben, Wissenschaft; am Ende werden seltsam genug ein paar „Bäume" vorgezeigt. Die einzelnen Embleme nun sind in dreifacher Form gegeben: in der Mitte ein Bild, als Überschrift ein Sprichwort (oder eine Sentenz), als Unterschrift erklärende Distichen moralischen Inhalts. Es ist genau die Technik, auf der die Bildung von Wappen und Wappensprüchen beruht, die in jener Epoche, von den neuen Ansprüchen des Adels und der Gelehrten gefördert, emporblühte — vielleicht die einzige Liebhaberei, in der noch Bismarck mit seinem verhaßten Vorgänger Radowitz übereinstimmte. Denn wie dieser die Devisen des späteren Mittelalters sammelte, hat Bismarck dem Schatz der Sinnsprüche ein kleines Meisterstück beigefügt, indem er zu seinem Wappenbild, dem dreiblätterigen Klee, das Motto fügte: „In trinitate robur."

So entstand allmählich wirklich ein gelehrter Physiologus, ein Gemeinbesitz von Sinnsprüchen. Viele davon gehen nur mündlich von Hand zu Hand, wie der (noch ganz im alten Stil gehaltene) Palmbaum, der angeblich nur wächst, wenn man seine Krone belastet — er prangt auch im Norden auf kalter Höh in Simon Dachs Volkslied von „Ännchen von Tharau". Aber gleichzeitig regen diese Beispiele zu immer neuer Produktion an. Friedrich von Logau verdankt ihrer Nachahmung den größten Teil seiner Sinnsprüche;

und Ludwig XIV. stiftete eigens eine Akademie, um neue Sprüche für seine Medaillen erfinden zu lassen — sollte eine auch nur, allzu beredt, lauten: „Heidelberga deleta", das zerstörte Heidelberg.

Der fromme Arnd hätte bei all seiner Andacht und Beredsamkeit den größten Erfolg, den eine deutsche Erbauungsschrift — sie drang bis nach Rußland — je zu feiern hatte, mit seinem „Wahren Christentum" (1606—1610) nicht erlebt, wenn er nicht dieser Neigung der Zeit sinnig entgegengekommen wäre. Das vierteilige Werk — dessen letzter Teil aber fast ganz einem romanischen und katholischen Autor entnommen ist, jenem Raimond Sebond, dem Montaigne eine eigene Verteidigung gewidmet hat — ist völlig im emblematischen Stil gehalten. Auch hier innerhalb einer Anordnung, die freilich so pedantisch ist wie die des Alciat locker, jedesmal ein Sinnbild mit einer sprichwörtlichen Umschrift; beide über dem Text gedeutet; dann allerdings als eigentliche Hauptsache eine predigtartige Ermahnung und zum Schluß ein Gebet. Warme, innige Liebe, weitherziger als sonst in jener orthodoxen Zeit, durchdringt die Predigt. Aber daneben lockte die Leser das Geistreiche der Embleme, zumal wenn die Freude an physikalischen Experimenten hinzukommt. (Es sind die Zeiten der Guerickeschen Halbkugeln!) „Das Unsichtbare sichtbar": eine Münze in einem Wasserglas oben am Rande durch den Schatten kenntlich; „hiermit wird angedeutet, daß Gottes Wesen zwar unsichtbar sei; aber doch aus der Schöpfung der Welt, und aus seinen göttlichen Werken, wo man sie recht betrachtet, ziemlich deutlich erkannt werden kann; ja daß ein Mensch, der sein Gemüt recht betrachtet, darinnen Gottes Bild ziemlich klar antreffen und sehen kann. Siehe Röm. 1, 20."

Joh. Val. Andreae (geb. 1586 zu Herrenberg, gest. 1654 in Stuttgart), wie Arnd ein Pfarrerssohn und Pfarrer, richtet seine Phantasie mehr auf das Ausdenken von Utopien und seine Nachrichten von der Gemeinschaft der Rosenkreuzer — christlicher Freimaurer vor der Freimaurerei — würde an jene Erfindung des „Gottesfreundes aus dem Oberlande" erinnern, wenn wir an diese zu glauben vermöchten. Gewiß aus eigener Versuchung warnt der geistreiche Mann: „Wer es einmal gewagt hat, Übermenschliches zu begehren, der fängt, verlassen von den Menschen, die Geister zu befragen an und den Umgang mit höheren Geistern zu erstreben." Wie Arnd will auch er eine Abkehr von der Orthodoxie, stärkere Betonung des Lebenswandels (Genf und die Sittenzucht Calvins hatten ihm einen starken Eindruck gemacht), Einfalt und Ergebung. Aber sein Einfluß blieb beschränkt.

Konnte weder Arnd noch Andreae dem Zorn der herrschenden Orthodoxie entgehen, so richtete er sich doch mit ganz anderer Wut gegen Jacob Böhme — diesen Faust, der einen Pakt mit Gott abgeschlossen hat.

Jacob Böhme (geb. 1575 zu Altseidenberg bei Görlitz, gest. 1624) gehörte nicht der noblesse de robe des Pfarrerstandes an; kleiner Leute Sohn ward er ein Schuhmacher, und wenn Andreae die Gunst von Herzögen genoß, ging es bei ihm über fromme Landedelleute nicht hinaus. Der treuherzige Glauben an die Sicherheit seiner geistigen Offenbarungen ist vielleicht das Merkwürdigste an dem Mann, den der leidenschaftliche Oberprediger Gregor Richter aus der Stadt treiben wollte, damit Gott nicht den Aufenthaltsort eines solchen Ketzers in die Erde versinken lasse. In dem Licht, das auf einem Zinngefäß spielte, ist dem Grübler zuerst die Wahrheit aufgegangen — recht ein Erlebnis des emblematischen Zeitalters! „Ihm sinne nach, und du begreifst genauer: am farbigen Abglanz haben wir das Leben!"

Während nun aber bei den andern die symbolischen Erkenntnisse einzeln und zerstückelt nebeneinander liegen, ist dies das Große an unserm „philosophus teutonicus", daß er ein Weltbild entwirft, indem er von überall her in den Mittelpunkt der Dinge zu dringen sucht. Wie die Romantiker, die ihn ehrfurchtsvoll liebten, wie Hamann glaubt er an die Sprache als Mutter der Weisheit; und wie alle Mystiker glaubt er an die durchgreifende Analogie natürlicher und geistiger Vorgänge. Seine sinnige Natur verweilt wohl auch gern einmal beim Kleinen, und keiner der vielen poetischen Genremaler übertrifft seine Schilderung der Engel:

„Gleichwie die kleinen Kinder, wenn sie im Mai in die Blümlein gehn, da ihr manchmal viel zusammenkommen; da haben sie ein freundliches Gespräch und pflücken der Blumen viel und mancherlei. Wenn nun dies geschehen ist, so tragen sie dieselben in ihren Händen und fangen an einen gar kurzweiligen Reigentanz und singen aus ihres Herzens Freude und freuen sich: also tun auch die Engel im Himmel, wenn sie aus fremdem Heere zusammenkommen." Aber bald treibt's ihn doch immer zum Großen. Allen Schall, der in der Welt ist, faßt er als eine Materie zusammen, „davon man kann allerlei Instrumenta machen zum Schall oder zur Freuden, als da sind Glocken, Pfeifen und alles was da schallet: auch ist derselbe Schall in allen Creaturen auf Erden: sonst wäre alles stille". So baut er sich eine Welt auf, indem er alle Lücken der biblischen Überlieferung phantastisch mit seiner

Mythologie erfüllt, doch alles in einem Geiste. Nach Freude verlangt sein Herz, und nach Liebe. „Die Welt meint, sie stehe jetzt im Flor, weil sie das helle Licht hat über sich schweben; aber der Geist zeigt mir, daß sie mitten in der Hölle stehe. Denn sie verläßt die Liebe, und hängt am Geiz, Wucherei und Schinderei; es ist keine Barmherzigkeit bei ihr."

Wie sollte die Furcht selbst eines Andreae vor der faustischen curiositas nicht wider ihn mächtig werden? „Unsere Theologi legen sich mit Händen und Füßen darwider, ja mit ganzem Vermögen, mit Verfolgung und Schmähen, daß man nicht soll forschen am tiefen Grunde was Gott sei." Wer konnte begreifen, daß Böhme ein Dichter sei von der ältesten Art? Von der jener grübelnden Seher, denen das Unsichtbare sichtbar ward in ihren Theogonien und Weltschöpfungsdichtungen?

Zu diesen Schriften gehören denn wieder die sorgfältig erklärten Sinnbilder vom „Dreifachen Leben" oder von den „Testamenten Christi", in dem aus dem mit dem Kreuz gezeichneten Herzen ein Weinstock erblüht, während die Ströme von Blut und Wasser in die aufblickenden, geflügelten Menschenherzen hinabströmen. Sinnbildliche Kunst, die der einfachen klaren Rede nicht entspricht, wohl aber dem grüblerischen und oft wohl auch verstiegenen Sinn. Wie seinen Zeitgenossen allen ist die Alchemie ihm wichtiger als die Naturbeobachtung, und die Astronomie nur die Dienerin der Astrologie; worin doch aber auch ein begreiflicher Drang zur Tat, zum Schaffen liegt. Nicht bloß begreifen wollen sie, diese Männer, sondern an der Aufrichtung des neuen Reichs helfen. In Johann Kepler, dem großen Landsmann Andreaes (geb. 1571, gest. 1630) hat W. Förster die Harmonie der Sphären oder Weltharmonie als tiefsten Inhalt seines Idealismus und höchstes Endziel nachgewiesen; diese Harmonie den Menschen hörbar zu machen, war der höchste Ehrgeiz des großen Forschers, und die Ellipsen der Planetenbahnen waren ihm schließlich auch Sinnbilder der göttlichen Weisheit, Vorzeichnungen des ewigen Baumeisters.

In der Mystik hat die freie Dichtung des deutschen Bürgertums das Höchste erreicht: in Böhmes Prosa und in Schefflers Dichtung. Wenn aber Angelus Silesius der größere Künstler ist — die größere Belebtheit des Weltgefühls muß man seinem ungelehrten Landsmann zugestehen!

Johannes Scheffler (geb. 1624 in Breslau, gest. 1677) hatte in Straßburg, Leiden und Padua Medizin studiert und war herzoglicher Leibarzt zu Oels geworden. 1652 trat er zum Katholizismus über und nahm den Na-

men Angelus an; als Dichter hieß er sich Angelus Silesius, was wir wohl übersetzen müssen „der Bringer guter Nachricht aus Schlesien“! Denn tröstliche Botschaft wollten seine „Geistreichen Sinn- und Schlußreime“ (1657) und sein „Cherubinischer Wandersmann“ (1674) bringen: die Botschaft von der Göttlichkeit des Menschen. In einer Zeit, in der das menschliche Elend tiefer als je gefühlt ward, gewiß eine Verkündigung, die vielen ein Ärgernis sein mußte oder eine Torheit; die ihn aber fast mehr noch als vielen andern unter seinen Zeitgenossen den neuen Pantheisten, etwa Ludwig Feuerbachs Schüler Gottfried Keller, wert gemacht hat.

Das Gefühl der persönlichen Erlösung ist das Bestimmende. Wie Clemens Brentano fast nur vor seiner Bekehrung, so ist Johannes Scheffler ganz nur nach der seinen Dichter; und ein großer Dichter. Die frische Innigkeit der katholischen Andacht in der Gegenreformation darf aus seinem Wesen ja nicht herausgedacht werden; vor allem die leidenschaftliche Verehrung des Altarsakraments, wie sie gerade auch in dem Franziskanerorden, in den er 1661 eintrat, gepflegt wurde; hat doch der Papst den französischen Franziskaner Paschalis Baylon zum Schutzpatron der neu eingeführten eucharistischen Kongresse ernannt. — Wie nun der religiöse Stolz des katholischen Geistlichen auf das ungeheure Bewußtsein gegründet ist, durch die Messe jederzeit Christus herbeirufen, ja herbeizwingen zu können, so beruht auch die Dichtung Schefflers auf dieser Vernichtung von Raum und Zeit, die ihm seinen Erlöser nicht nur allgegenwärtig macht, sondern auch in jedem Augenblick zu unmittelbarer Vereinigung bereit. So wenig wie er ohne Gott, kann Gott ohne ihn sein. Diese Mystik, die unmittelbar auf das Eingehen in Gott zielt, ist viel deutlicher als die Böhmes eine Fortsetzung der Stimmung Taulers und Seuses. Wie Eckhart, wie Augustinus ist Angelus Silesius eine spekulativ-inbrünstige Natur und die innere Verbindung von Eis und Hitze spiegelt sich in seinen überkühnen Gleichsetzungen ab.

Wenn nun aber auch hier der symbolbildende Charakter seiner Zeit anschaulich wird, so doch wiederum in spezifisch religiöser Färbung. Seine geist- und sinnreichen (d. h. von dem rechten Geist und dem rechten Sinn erfüllten) Reimpaare drücken gewiß das Äußerste der Weltflucht aus. Die sichtbare Welt ist nur ein Kleid Gottes; in Wirklichkeit gibt es nichts als Gott und meine Seele. Unaufhörlich streben diese beiden Wesen durch den leeren Raum zueinander hin. Was zwischen ihnen steht, das ist auch nur Emanation Gottes, und auf dieser Vorstellung der Transsubstantion beruht sein ganzes Dichten.

Die Rose, die anhier dein sterblich Auge sieht,
Die hat von Ewigkeit in Gott also geblüht.

Wie die Hostie für den Katholiken Christi Leib ist, so ist die Rose ein Teil Gottes und somit ewig wie er, der sie vor der Schöpfung schon gewollt hat.

So kommt nun in seine Poesie das Dritte: das Wirkende, Tätige. Die Beschauung, zu der seine Gedichte anleiten sollen, ist wieder nur Vorbereitung; nun soll etwas geschehen, nun soll wirklich Raum und Zeit aufgehoben werden — der ewige Wunsch aller Mystiker vor allem des Morgenlandes! — damit Gott und das Geschöpf zusammenkommen:

Du selber machst die Zeit: das Uhrwerk sind die Sinnen.
Hemmst du die Unruh nur, so ist die Zeit von hinnen.

Ein rechtes Emblem, zu dem nur die Uhr hingemalt zu werden braucht; geistreich auch in dem Wortspiel mit der „Unruhe" in der Uhr.

Ganz und gar ist Angelus Silesius auf dies eine Moment gerichtet, das er in hundert Formen ausgedrückt findet, wie die Mariendichtung das Lob der Jungfrau. Das gibt ihm nun eine dichterische Kraft: in der weitschweifigsten Zeit ungeheure Konzentration; in der wahllosesten bestimmteste Auswahl. Diese knappen Alexandrinerpaare, meist stumpf gereimt, mit scharfer Cäsur und streng logischem Aufbau — fast immer beginnen sie mit Hauptbegriffen: Gott, die Welt — vor allem: ich — sind selbst Symbole, wenn sie sich wie jene berühmten Magdeburger Halbkugeln unlösbar zusammenschließen und die Einheit in der Zweiheit vorstellen. Es ist für das geringe Formgefühl der Gegenwart bezeichnend, daß sogar ein sorgfältiger Verskünstler wie Otto Erich Hartleben in seiner Auswahl aus Angelus Silesius — „seltsam finden sich oft der Sterblichen Namen vereinigt!" — die Zweizeiler in Vierzeiler auseinanderzubrechen sich nicht gescheut hat.

Vielleicht hätte aus der Tiefe dieses neuen religiösen Weltgefühls, aus Jacob Böhmes künstlerischem Aufbau des Weltbildes und Johann Schefflers großartiger Aufhebung, sich eine neue große Poesie entwickeln können, wie im alten Hellas aus der volkstümlichen Mythologie und der poetischen Naturphilosophie — trieben ja die Jonier auch religiös-philosophische Alchemie, wenn ihnen alles was ist nur eine Transsubstantiation von Wasser oder Feuer war! Aber es ging wie so oft in Deutschland: statt der Erhebung von unten kam die Herablassung von oben; statt des organischen Wachstums die autoritative Vorschrift; und so steht an der Schwelle der neueren

deutschen Literatur keiner jener beiden Namen, nicht der des gewaltigen Prosaikers, nicht der des unvergleichlichen Epigrammatikers, sondern der eines dritten Schlesiers, den kein Gran störender Genialität oder gefährlichen Enthusiasmus der Fähigkeit beraubte, allen willkommen zu sein: der Name des Martin Opitz. Eine jener geborenen Diplomatennaturen, denen die Gabe der Großen, anzustoßen, völlig versagt ist, brachte er die berufene „Staatsraison", die ratio status, die man eben damals als eine neue Gottheit zu verehren — oder zu verabscheuen begann, in der Poetik zur Geltung und fand die dichterische Konkordienformel, mit mehr Glück als die Versöhnungstheologen die ihrige; denn der seinen versagten sich nur verschwindend wenige Separatisten.

Aber Martin Opitz war nicht die Erfüllung der geheimen poetischen Sehnsucht Deutschlands; sondern nur der Wünsche unserer Sprachgesellschaften.

Diese merkwürdigen Einrichtungen selbst sind freilich ein Zeugnis jener Sehnsucht; aber ein recht „abgeklärtes", dem gerade der Sturm und Schwung jener mystischen Unterströmung völlig abging.

Daß am 24. August 1617 eine hochfürstliche Trauergesellschaft auf dem Schloß Hornstein in Weimar die „Fruchtbringende Gesellschaft" oder den Palmen-Orden stiftet, ist etwas, was früher oder später geschehen mußte, wenn nicht in dem (sonst freilich providentiellen) Weimar, dann in Köthen oder irgendeiner andern kleinen protestantischen Residenz. Zwei Tendenzen der Zeit mußten sich einmal in Deutschland, und gerade im mittleren oder nördlichen Deutschland, treffen, wie sie sich schon vor geraumer Zeit in Italien zusammengefunden hatten: das neue Vereinswesen und die neue Sprachpflege. Vereine hatte es natürlich immer gegeben. Aber die Hauptrolle spielten doch diejenigen, in die man hineingeboren wurde oder doch selbstverständlich hineinwuchs: die Gilde, das Kollegium, die akademische Landsmannschaft. Nun kommt aber wohl ohne Zweifel von den geistlichen Brüderschaften und Kongregationen her eine neue Art auf, ich möchte sie die „Bekenntnisvereine" nennen: die Mitglieder treten nach freiem Entschluß zusammen, um eine bestimmte Anschauung praktisch zu betätigen, die besondere Verehrung für St. Joseph oder eine bestimmte Form der Wohltätigkeit. Schon die Meisterschulen haben neben ihrem Zunftcharakter doch etwas von dieser Art. Andreaes Rosenkreuzerorden ist nur die poetische Abbildung einer Neigung, die sich z. B. in den (freilich sehr notwendigen!) Mäßigkeitsgesell-

schaften kundgibt: Landgraf Moritz von Hessen stiftet eine solche, der Jesuit Jakob Balde eine andere (die mehr gegen die „Überernährung" gerichtet ist). Nun, die Sprachgesellschaften sind rein äußerlich Mäßigkeitsgesellschaften gegen den Fremdwörterrausch.

Denn jene krankhafte Fremdwörterei war wirklich wie die Trunksucht zu einem öffentlichen Ärgernis geworden. Man darf sie nicht allein mit der blinden Bewunderung des Auslands erklären; andere Motive spielten mit. So in einem Zeitpunkt, in dem die deutsche Sprache ihre letzten vollen Endungen einbüßte, die musikalische Freude an vollerem Klang: all diese Lieblingsschlagwörter: alamodisch, galant, curiös tun wenigstens dem Ohr wohl. Dann wurden noch viele Sprachen gelernt, große Bildungsreisen gemacht; da blieb wohl aus Venedig oder Paris auch ein sprachliches Andenken hängen. Endlich forderte die neue Bildung wirklich manche neue Begriffe, die sich nicht leicht deutsch geben ließen: „Staatsräson" ist nicht Staatsvernunft und „Diplomat" ist kein altdeutscher Begriff. Die fremden Heere und ihre zum Teil überlegene Technik brachten manches Kunstwort. Aber schließlich wirkte dies alles zu einer wahrhaft traurigen Entdeutschung zusammen, die selbst gute deutsche Wurzeln mit fremden Endungen zu Mischgeschöpfen wie „morganatisch" (zu „Morgengabe" im Gegensatz zur Mitgift bei standesmäßiger Ehe) oder gar Austrägalinstanz" (die einen Streit austrägt!) entstellten. Die Hauptschuld trugen die Höfe, die katholischen durch ihre Beziehungen zu Spanien und Italien, die reformierten durch die zu Genf, alle durch die zu Frankreich; danach die Gelehrten, vor allem die einflußreichsten: Theologen, Juristen, Mediziner. Aber auch das Volk nahm mit Vergnügen die schimmernden Besatzstücke, und die prächtige Ballade von Prinz Eugen (1717) ist nicht das einzige Denkmal volkstümlicher Poesie, das sich mit „futragiren", instrugiren" aufputzt; wobei auch noch Reimbequemlichkeiten helfen.

Auch dies war eine Erscheinung, die zwar in Deutschland den größten Umfang gewann, aber doch — zum Teil aus den gleichen Gründen — in andern Ländern nicht fehlte. In Italien vor allem waren Vereinswesen und Sprachpflege gleichzeitig zum Ersatz des fehlenden öffentlichen Lebens geworden. Überall „Akademien", am berühmtesten die „Crusca", die Akademie der Kleie in Florenz, die das gute Mehl aussieben wollte. Und überall bedienten sie sich, wie diese, der emblematischen Mode. Jedes Mitglied erhielt ein Wappen, einen Namen, einen Wahlspruch, die mit denen des

Vereins zusammenhingen; jeder stilisierte sich zu einem Begriff um. August zu Anhalt (Nr. 46 der Ordensliste) erhält das Kraut Allermannsharnisch, den Beinamen der Sieghafte, den Wahlspruch „Zu seiner Zeit“ und konnte so jederzeit als Inbegriff des „Gerüstetseins“ in Verse gesetzt werden.

Die Fruchtbringende Gesellschaft auf Schloß Hornstein wählte sich für ihre nationalen Bemühungen natürlich ein exotisches Symbol, den Palmenbaum, weil dieser alles bringt, dessen der Mensch bedarf. Nicht die Schönheit der Palme bestimmt ihre Auswahl — „Alles zu nutzen“ heißt die Devise! Die Aufgabe ist: erstens sollen die Gesellschafter sich untereinander „ehrbar, nützlich und ergötzlich“ besingen; zweitens: „die hochdeutsche Sprache in ihrem rechten Wesen und Stande, ohne Einmischung fremder Wörter, aufs möglichste und tunlichste erhalten und sich sowohl der besten Aussprache im Reden, als auch der reinsten Art im Schreiben und Reimedichten befleißigen.“ Also gegen den sprachlichen Grobianismus sowohl als gegen die Ausländerei.

Die Freude an der „alten deutschen Heldensprache“ und der Stolz auf sie war, wie in Italien der auf Dantes Sprache, fast das einzige, woran sich einiger Nationalstolz noch klammern konnte. Die Verehrung der Sprache als eines Werkzeuges zum Denken und Dichten bei Fischart oder Böhme, die herzliche traute Liebe zu ihr bei Logau sind Spielarten dieses so begreiflichen als berechtigten Gefühls. Gewiß war es auch den wackern Fürsten von Anhalt und Weimar, ihren Hofleuten und Vertrauten wie dem ersten Leiter des Ordens, Kaspar v. Teutleben, und dem eifrigen Ariost-Übersetzer Dietrich v. d. Werder voller Ernst mit der Sache; auch wenn sie gelegentlich über die Genossenschaft in französischer Sprache Briefe wechselten. Aber von allem Anfang an machte sich das Spielerische bedenklich breit, diese der Crusca nachgebildeten Namen und Gemälde: Fürst Ludwig von Anhalt „der Nährende“ mit dem Gemälde „Weizenbrot“ und dem Worte „Nichts Besseres“, später die ganze Galerie der lobenden Partizipia und Adjektiva. Dann war es von vornherein zu sehr eine Hofgesellschaft, um wie die Palme fruchtbringend alle zu versorgen. Die Produktiven waren in ihr zu spärlich vertreten. Eins hat sie geleistet: ein symbolisches Vorbild des neuen Publikums zu geben, in dem Geburtsaristokratie und geistige Aristokratie sich treffen sollten — aber doch auch hierfür nur ein symbolisches Vorbild, während in Richelieus Französischer Akademie zum unschätzbaren Vorteil der Literatur dies wirklich erreicht ward. Aber bei der Fruchtbringenden Gesell-

schaft ward bald alles veräußerlicht; man mußte dazu gehören, das war alles. Wenn Wrangel der Obsiegende, Octavio Piccolomini der Zwingende, Banér der Haltende in den Listen geführt wurden, hatten Andreas Gryphius der Unsterbliche, Logau der Verkleinernde, Moscherosch der Träumende, Andreae der Mürbe nicht mehr allzuviel zu bedeuten!

In etwas höherem Grade hätten die zahlreichen andern Sprachgesellschaften Arbeitsgemeinschaften sein können, die zunächst als Kolonien gestiftet wurden, damit „gleichsam, wie aus einem Pflanzgarten, ein und anderes geschicktes und würdiges Mitglied genommen und, nach Abgang der alten und gelehrten Fruchtbringenden Gesellschafter, in den höchst belobten Durchlauchtigsten Palmenorden möchte versetzet werden." Natürlich wurden sie aber bald alle vorzugsweise ein Spielball der Betätigung persönlicher Eitelkeit, am stärksten Johann Rists Elbschwanenorden (1660—1667). Andere kehrten eigene Tendenzen hervor: die Straßburger Aufrichtige Tannengesellschaft (1633; der Name ist von dem aufrechten Wuchs der Tanne genommen) pflegt partikularistische Tendenzen, die Teutschgesinnte Genossenschaft in Hamburg (1643—1705, in vier Zünfte gegliedert, die nach Rose, Lilie usw. heißen) die patriotischen und puristischen Gesinnungen ihres Begründers Zesen. Angeblich noch jetzt existiert der Pegnesische Hirten- und Blumenorden in Nürnberg (1644 gestiftet) der Hauptsitz der spielerischen klang- und bildernachahmenden Zierlyrik, der an dem Nürnberger Patriziat und insbesondere an seinem Begründer Harsdörffer einen starken Rückhalt hatte. Wie die verwandten Meistersinger hielt er auf Reinheit nicht bloß in Sprache und Metrik, und der Geschichtschreiber Amarantes erzählt stolz, wie der Vorsteher Libidor — aus dem Patriziergeschlecht der Fürer, „vorderster Kronhüter und Verwahrer der Reichskleinodien" — den Ekstatiker Petersen aus dem Orden schafft. — Zierlich wie sie sind, haben sie alle Blumen- oder Schäfernamen, Damon kehrt periodisch wieder und ein Superintendent zu Wunsiedel heißt Menalcas. Im ganzen hat dieser Orden trotz seiner alle andern überdauernden Fortexistenz weniger echte Dichter in sich aufgenommen als die kleineren; doch besaß er in Harsdörffer wenigstens einen vielseitigen, gescheiten und anregenden Schriftsteller.

Es ist doch im ganzen eine ziemlich enge und dumpfe Luft, die diese Seherkollegien erfüllt: man dichtet sich an, man lobhudelt sich gegenseitig auf die unverschämteste Weise; von gesunder ehrlicher Kritik, wie etwa in Fontanes Berliner „Tunnel" ist nirgends die Rede — freilich hat auch Theodor

Fontane diese nicht gern gehört! Es bereitet sich jenes literarische und gelehrte Konnexionswesen vor, das dann Gottscheds Deutsche Gesellschaften virtuos ausbildeten und das in seiner Geschlossenheit alles spätere Cliquenwesen Deutschlands beschämt.

Aber das war eine Situation, die ihre Ausnutzung forderte. Martin Opitz war ebenso sehr eine geschichtliche Notwendigkeit wie die Sprachgesellschaften. Nur die Genies lassen sich leider nie vorherberechnen.

Die Fruchtbringende Gesellschaft sahen wir neben der moralischen zwei sprachlich-literarische Forderungen aufstellen: die beste Aussprache ward gewünscht, und die reinste Art im Schreiben und Dichten. Als die beste Aussprache galt natürlich den Thüringern bereits diejenige, die dem Lutherdeutsch der Bibel am nächsten stand: ihre eigene. Aber was war die reinste Art im Reimedichten? Alles war ja unsicher geworden; die Prinzipien der Metrik wie die Flexion der Worte. Die einen zählten die Silben nach französischem Muster, andere halfen sich durch ein halbmusikalisches Schweben und Dehnen. — Ferner: volkstümlich sollte die Dichtung sein, das entsprach den nationalen Absichten; aber die Poeten waren fast durchweg gelehrte Männer und durchaus nicht geneigt, ihr klassisches Licht unter den Scheffel zu stellen. Schließlich: deutsch sollte die Poesie sein; aber bedeutende Vorbilder waren nur im Ausland zu finden. In Italien, in Frankreich, in Spanien und den Niederlanden lebten die höchstgeschätzten, zum guten Teil mit Recht höchstgeschätzten Dichter. Wie sollte man sich zu ihnen stellen, da doch Lernen, Nachahmen, auch wohl Plagiieren selbstverständliche Voraussetzungen des höheren Kunstbetriebs waren?

Martin Opitz (geb. 1597 zu Bunzlau, gest. 1639) ist erst als der Zweihundertste in den Palmenorden aufgenommen worden — aber mit dem Prädikat „Der Gekrönte"! Im Jahre jener Stiftung war der junge Student mit einer lebhaften Laienpredigt in lateinischer Sprache hervorgetreten: „Aristarchus oder über die Verachtung der deutschen Sprache". Scheinbar will er nichts, als was eben auch der Palmenorden wollte: Rettung der edlen deutschen Sprache vor der Fremdwörterei; wobei er sich auf den Purismus des Kaisers Tiberius beruft. Denn der Verfall der Sprachen erscheint ihm gemeines Los, wenn ihm nicht entgegengearbeitet wird. Nun aber sei die deutsche durchaus noch allen anderen gewachsen. Als Beweis führt der kluge Jüngling an — nicht etwa Luthers Bibel, sondern Fischarts Übersetzung von Marnix' Bienenkorb; nicht irgendeines berühmten Zeitgenossen Gedichte, son-

dern erst mittelhochdeutsche (vom Marner), dann neuhochdeutsche von einem früh verschollenen Freunde, Ernst Schwabe von der Heyde, der (1616) zuerst die neue Alexandrinerdichtung gewagt hatte; er mag wohl der Wackenroder dieses Tieck gewesen sein. Dann aber kommen in aller Bescheidenheit Proben von Opitz' eigener Mache, recht schlechte Gedichte, und vor allem unerträgliche Spielereien in Anagrammen. Und an diese Meisterstücke im Geschmack der Singschule schließt er die Mahnung: „Hinfort muß also jedermann wissen, es steht nichts im Wege, daß auch unsere Sprache aus dem Dunkel auftauche und ans Licht gezogen werde, diese schöne feine kräftige Sprache, die ihres Vaterlandes, der Amme so vieler gewaltiger Helden, so würdig ist." Man hat den „Aristarchus" mit Klopstocks berühmter Abschiedsrede von Pforta verglichen; und in der Tat, viel weniger deutlich ist der Hinweis auf den künftigen großen Dichter nicht!

Von der Universität Frankfurt ging Opitz 1619 nach Heidelberg. Dort traf er, wie Eichendorff nach zweihundert Jahren, einen ganzen Kreis junger Romantiker: dichterisch gestimmter Jünglinge voll patriotischer Gesinnungen. Julius Wilhelm Zincgref (geb. 1591 zu Heidelberg; gest. 1635) war ihr Mittelpunkt, ein wackerer vaterländischer Junge, wie man im „Sturm und Drang" gesagt hätte; der erste „Jungdeutsche", der die nationale Kultur von der Poesie aus reformieren wollte. Zincgref ist eine Sammlernatur: „Fahnenbilder" hat er (1619) herausgegeben, „das ist Sinnreiche Figuren und Sprüche von Tugenden und Tapferkeit Heroischer Personen in Fahnen, Cornetten, Libereyen, Trompeten und dergleichen zu gebrauchen: genommen aus J. W. Zincgrefs Emblematibus"; dann (1626) „Der Teutschen scharfsinnige kluge Sprüch". Auf Verbesserung der Sitten ist sein Ziel gerichtet; der Hebung des deutschen Ansehens gilt seine herzliche „Vermahnung zur Tapferkeit, nach Form und Art der Elegien des Griechischen Poeten Tyrtaei". Der Eifer des Sammlers und des Reformers arbeiten sich in die Hände, und so gibt er (1624) die Gedichte, die Opitz inzwischen verfaßte, samt dem „Aristarchus" und mit einem Anhang von auserlesenen Gedichten deutscher Poeten" heraus, unter diesen er selbst am stärksten vertreten, nächstdem Weckherlin. — Opitz war erschrocken: die unkritische Ausgabe konnte seinem Ruhm schaden, den er augenscheinlich sorgfältig gepflegt hatte. Nun glaubt er — das hat Witkowski mehr als wahrscheinlich gemacht — mit seinem Besten hervortreten zu müssen und schreibt das „Buch von der Deutschen Poeterey". Damit wird er der Stifter der neuen Singschule; denn

er hängt deutlich die Tabulatur auf, nach der die „reine Art zu dichten" bestimmt werden kann.

Das innerlich durchaus unselbständige Buch hat den Kompromißcharakter, den man brauchte. Opitz will weder die volkstümliche Formlosigkeit noch die antikisierende Gesetzmacherei. Der Dichter soll ein geborener Seher sein; aber dann muß er vor allem lernen, und ohne daß er die Werke der Alten bei Tag und Nacht wälzt, kann er's zu nichts bringen. Die neue deutsche Dichtung bleibt das erstrebenswerte Ziel; aber die Muster sind die berühmtesten Poeten des Auslands. — Zincgref verlangte Eingehen in die Art des Volkes, andere Dichter seiner Sammlung wie Denaisius und Schede eine Art antikisierender Volkstümlichkeit; Opitz bleibt der gelehrte Dichter — aber er beruft sich auf die alten Barden und Druiden.

Die Hauptsache ist seine berühmte Regelung der Akzentverhältnisse. Die Silbenzählung nahm alle Silben als gleich, die quantitierende Metrik wollte nach antikem Vorbild lange und kurze Silben scheiden. Opitz stellt sich wieder zwischen sie. Die Silben sind zu scheiden, ja; aber nicht nach der „Größe", sondern nach dem Ton. Eine betonte Silbe der gewöhnlichen Sprache muß eine betonte Silbe der Verssprache sein. Und mit diesem Prinzip, das in der Tat mit dem Genius der neueren deutschen Sprache und Verskunst übereinstimmte, war man aus der Not. Mochten Spee und Weckherlin und andere spotten oder die Regel mißachten — Opitz hatte mit ihr die natürliche Betonung unserer Verse gerettet.

Sein letztes Verdienst endlich war, daß ihm wirklich der Begriff einer neuen deutschen Literatur in einer gewissen Totalität vorschwebte. Einiges ließ er fort, so die Fabel; vielleicht weil man sie in der altmodischen Generation zu sehr gepflegt hatte. Dies hat dann, wie man beobachtet hat, die Folge gehabt, daß die Dichter sie lange Zeit aufgaben, bis mit den Gleim Pfeffel, Lichtwer, Lessing die Fabel eine fröhliche Urstend feierte. — Er ging auch gleich selbst an das Werk, die Musterstücke zu liefern. Hatte er das ja auch im Aristarchus schon getan, der ebenfalls schon Poetik und Metrik enthielt. Er war ein guter Lyriker, einer der wenigen, die individuellen Stimmungen Ausdruck zu geben wußten wie der Reue über das Hocken unter den Büchern, wenn draußen die Sonne scheint. Aber nun mußte durch Übersetzung oder Originaldichtung nicht bloß Klage- und Trostlied vorgelegt werden, sondern auch Idyll und Landschaftsdichtung, Lehrgedicht und Tragödie. Wie Gottsched suchte er das Ansehen der Nationalliteratur auch durch

Veröffentlichung älterer Werke zu heben und gab (1639) das Annolied heraus. — Reicher Ruhm ward ihm zu Teil. Kaiser Ferdinand krönte ihn eigenhändig zum Poeten; er wurde als „Martin Opitz von Boberfeld" geadelt; er war sofort die maßgebende Persönlichkeit auf dem Parnaß. Daß der entschiedene Protestant den furchtbaren „Seligmacher" der Gegenreformation in Schlesien, den Grafen Dohna, besang, ward ihm verziehen. Aber äußeres Glück fehlte ihm. Er floh oder wanderte viel umher, bis nach Siebenbürgen. Schon 1639 starb er an der Pest, die vier Jahre früher auch Zincgref dahingerafft hatte. Aber die Neuorganisation der Literatur war vollendet; das Regulbuch und die Musterstücke waren gegeben und wie Festungen hielten die Sprachgesellschaften die Gesetze des „Altvaters" Opitz fest. Bis zu Bodmer hin galt er als der Vater der neueren deutschen Poesie, und war doch höchstens ihr Hofmeister gewesen.

Separatisten, wie schon gesagt, gab es; aber die Entwicklung ging über sie hinweg wie über die der mittelhochdeutschen Zeit.

Theobald Höck (geb. 1573 in der Pfalz, nach 1618 gest.) ging wie Weckherlin, und wie zeitweilig Opitz selbst, ins Ausland, als Sekretär eines böhmischen Magnaten; auch das mag dazu beigetragen haben, ihn wenig bekannt werden zu lassen. Sein „Schönes Blumenfeld" (1601) zeigt auf dem Titelblatt jene ganze spielerische Freude am anagrammatischen Verstecken des Namens, die Fischart und vor allem Grimmelshausen, auch Logau liebten; ein neues Zeugnis der Freude am Spiel mit der Sprache, und zugleich ein Überbleibsel der Namensentstellungen in den Pasquillen der Reformationszeit. — Man hebt hervor, daß er als einer der ersten Dichter „weltliche Lieder bloß für den Druck geschrieben habe". Aber er ist auch einer der ersten wieder, der aus innerem Antrieb schreibt; und weil er über sein Schönes Blumenfeld „sibi scripsit" hatte setzen können, ist er auch kaum gelesen worden. Er kümmert sich nicht um die zeitgenössischen Dichter, ohne sie doch zu leugnen wie Opitz und Spee. Seine Aufgabe ist, eine eigene Weltbetrachtung — die des ruhigen, von dem Getriebe des Marktes fernen Beobachters — in klingende Strophen aufzulösen. „Nichts darin von nachgeahmten oder abgeschriebenen Sentenzen, von philosophischer Wichtigtuerei," sagt der beste Kritiker dieses Zeitabschnitts, Lemcke, „sondern echte Gedankenhaftigkeit." „Es ist ein freies modernes Wesen, ein heiterer lebenskräftiger Epikureismus, abwechselnd mit ernsten und mutigen Gedanken, über welche denn doch wieder frischer Sinn und Humor sich erhebt." Er

bringt höchst ungeniert die allernatürlichsten Dinge in seine Verse, überzeugt, daß der Zusammenhang mit größeren sie dazu würdig mache. Fast als einziger hat er eine bewußt musikalische Reimwahl, bringt die tonlosen Reime mit e vor einfachen Konsonanten (leben, nehmen, wesen) selten und nur in den schwächeren Teilen der Strophe. Zur Überschrift nimmt er gern eine Sentenz, vervollständigt auch wohl den emblematischen Charakter durch eine sinnbildliche Zeichnung in der ersten Strophe: wie er als Kind in der Wiege nach Äpfeln greift; wie der Pilger durch die Welt zieht. Der Klangfreude gibt er in fremden Reimen (Gnathonen: Thrasonen) und tönenden Kehrreimen (la la la la) nach. Überall geht er auf das Ausgewählte und verachtet den groben Bauern: ein rechter Bildungsdichter, aber von wirklicher, unsere Schack und Kruse weit überragender künstlerischer Dichterbildung.

Bedeutender als Persönlichkeit wie als Typus, ist Georg Rudolf Weckherlin.

In ihm am hellsten kommt jener festliche Charakter zum Ausdruck, den wir als einen der drei Hauptzüge in der Physiognomie dieser ganzen Dichtung bezeichnet haben.

Georg Rudolf Weckherlin (geb. 1584 in Stuttgart; seit 1604 auf Reisen in Deutschland, Frankreich und England, wo er seit 1624 als Sekretär verschiedener vornehmer Herren, zuletzt der deutschen Kanzlei in London, blieb; gest. 1653) ist der Festdichter der deutschen Renaissance, deren Höhepunkt er an den fürstlichen Höfen in Stuttgart und Heidelberg mit Erfindung, Anordnung und Begleitgedichten feierte. Geht Höck auf einen musikalischen Vortrag ohne Musik, so Weckherlin auf das „Gesamtkunstwerk", als welches sich eben von den ältesten Zeiten her das wohlgeordnete und durchkomponierte Fest darstellt. Wie noch Goethe in Weimar durch die Teilnahme an Hoffesten, durch die Angabe von Festzügen sich die Illusion einer höheren, kunstvolleren Existenz zu verschaffen suchte, so geht Weckherlin ganz auf in diesem Zusammenwirken von Maske und Tanz, Dichtung und Gesang. Seine Verachtung des niederen Volks ist noch größer als die Höcks:

> Viel zu köstlich, zu rein und frisch
> Für euern Tisch
> Und Magen sind die Trachten meiner Schriften:
> Dem Bauern taugt ein Hafenkäs...

wobei allerdings die Bezeichnung „Bauer" mehr vom Bildungsstandpunkt,

als vom rein sozialen aus zu verstehen ist. Er ist nämlich sehr bildungsstolz und treibt die Vielsprachigkeit bis zum Dichten in französischer und englischer Sprache, deren geläufige Kenntnis ja dann für den Agenten des Winterkönigs aus der Pfalz zur Grundlage seiner Existenz wurde. Er zitiert und fremdwörtert, aber auch gerade bei ihm ist die Freude am lauten, pomphaften Klang dabei zu spüren wie in seinem Deutsch auch. Wenn er erzählt, ist er fast trist zu nennen; die Feststimmung erst macht ihn poetisch, denn in wieder anderer Form braucht auch er das gehobene Gemüt.

Laß uns unverdrüßlich leben
Recht auf gut philosophisch,
Unsere Seel' nicht einweben
Melancholisch wie Stockfisch,
Sondern fliehen und vermeiden,
So viel möglich, alles Leiden.

Wort, Reim, Strophe sind ihm nur Material, mit dem er die Säulen der Triumphbögen behängt; die Sprache wird ganz von außen genommen, so aber effektvoll gebraucht. Dichtet er geistliche Lieder, so geraten auch sie ihm barock wie die Dichtung Spees oder die Predigt Abrahams a Santa Clara; vor allem aber fühlt er sich doch in festlichen Gelegenheitsdichtungen wohl, in „heroischen" Oden und Epoden, stolzen Zurufen „an das Teutschland", Trinkliedern von einem ganz neuen Schwung, dessen freudige Frivolität gelegentlich an den Schweden Bellman erinnert: La Rochelle und Stralsund könnten sich nicht lang halten, wenn die Soldaten so auf die Städte stürmten, wie die Schmausenden auf ihre Wildbretpasteten.

Wie in einem rechten Renaissancegemälde — denn freilich berühren sich hier Renaissance und Barock! — ist in seinen Gedichten keine leere Stelle, alles ausgefüllt mit Vorstellungen, mit Tätigkeitsworten, symbolischen Namen. Auch dies ist ein Typus früher Kunstperioden: der Festsänger, der Bringer der Lust; aber nach seiner ganzen Eigenart hat Weckherlin doch gar nichts Primitives, so wenig wie die Kunst des Heidelberger Schlosses, des schönsten Renaissancebaus in Deutschland. Er bezeichnet einen rasch vorübergehenden Moment, wie die pfälzische Pracht selbst. Festlicher Jubel hat in Deutschland nie lang gewährt; hier war man dicht an der Entstehung des Dithyrambus als einer eignen Gattung voll bacchischen Übermuts — und es sollte wieder nichts werden. Die äußere Gattung dauerte ja fort, das Hoffest mit seinen Maskeraden, Oden, Epigrammen; aber vergleicht man des Zeremo-

nienmeisters Besser Gelegenheitsdichtungen aus der Zeit Friedrichs I. von Preußen mit denen Weckherlins, so erschrickt man über die Tiefe des Verfalls in Kunst und Gesinnung!

Was aber Weckherlin zu einer gewissen Vollendung brachte — die man freilich nur fühlt, wenn man sich alles aufgeführt denkt, die Worte zur Musik tanzend, die Strophen im Menuett gedreht —, das war als Stimmungsideal allgemein verbreitet. Man kann auch die ganze „Schlesische Schule", die Gefolgschaft Opitzens — von der der schwäbische Festpoet sich fernhielt, was sie ihm mit Ignorieren dankten — nur unter diesem Gesichtspunkt richtig würdigen. Ihre Kunst beruht ganz auf dem Epitheton, das wie Silber- und Goldflitter auf Namen und Hauptwort gehängt wird, und auf dem Gleichnis, mit dem in derselben Weise der ganze Satz aufgeschmückt wird. Beide nun aber, Beiwörter wie Gleichnisse, werden fast durchweg dem Bereich der bildenden Kunst entnommen — und zwar eben soweit sie selbst dem Fest dient. Lächerlich kommt uns dies unaufhörliche Reden von Korallenlippen und Ambrahügeln vor; wir dürfen nur nicht vergessen, daß auch die Hoffmannswaldau und Lohenstein selbst nicht einen Augenblick daran dachten, diese Wendungen in Anschauung umsetzen zu wollen. All diese Floskeln von Honig und Elfenbein sollen nur in die festliche Atmosphäre erheben; in ihrer Gesamtheit sagen sie nur: Daphnis ist so schön, wie eine Dame erscheint, die in kunstvollster Ausrüstung sich auf einem Hoffest bewegt. Das ist das Höchste: das Opern- und Ballettideal, das in ganz anderer Auffassung ja bei Wieland, bei Jean Paul sich erneut. Die bildende Kunst als schmükkende Kunst gibt den Maßstab der Schönheit; wie im Grünen Gewölbe die Kostbarkeit der barock zusammengefügten Perlen, Edelsteine, Silberstücke den Wert ausmacht, nicht die organische Schönheit selbst. Denn für diese gedrückten Menschen gibt es nur zwei Momente der höheren Existenz — die Kirche, und das Fest. Sie werden bei den Katholiken verbunden, und Spee oder Abraham a Santa Clara umwinden die Altarsäulen mit den Girlanden, die bei den Evangelischen die Festsäle abteilen. Aber überall läßt das Fest doch noch Raum für persönliche Betätigung. Es herrscht in allen Ländern: in Frankreich dichtet Molière Festspiele und Ballette, in Italien wird Venedig zu dem großen Festsaal Europas, in den Niederlanden gewinnt es für die Malerei etwa die Bedeutung, die früher das Andachtsbild besaß. Ärmer, dürftiger ist das in Deutschland; aber um so mehr wird jeder Kindtauf- oder Doktorschmauß, jede Hochzeit und auch jedes Begräbnis — über-

all in der Welt ein volkstümliches Fest! — aufgeputzt mit dichterischen Zieraten. Die Kunst zu dichten ist bei den Nachfolgern Opitzens die Kunst, die lyrische Begeisterung eines Festes vorzutäuschen. Können wir uns über das Handwerksmäßige wundern? Unsere Fürstenempfänge verfallen derselben Tapezier-Gewandtheit. Das kostbare Material in klingenden Worten wird mit dem Schmuck der Epitheta, der Gleichnisse, der Sentenzen wie mit Fahnen, Blumen, Bändern verbunden und noch weiter zugestutzt. Mit Empfindung, Erlebnis, Wahrheit hat das nur selten etwas zu tun. Zauberworte, Zaubersprüche sind es, die eine vorherbestimmte Wirkung hervorzubringen haben.

Das Lehrbuch tritt an die Stelle der Persönlichkeit, die offizielle Gelegenheit an die Stelle der inneren Notwendigkeit. Opitz hatte diese Gelegenheitspoesie getadelt — aber gefördert. Mindestens hatte sie vor andern Formen der weltlichen Dichtung den greifbaren, einigermaßen persönlichen Gehalt voraus, so fadenscheinig der auch mit der Zeit wird.

Dagegen die Erotik! Der Dichter darf es nicht ernst meinen, um der Moral willen; ist er doch Pastor oder Professor oder Ratsherr. Der Autor muß sich deshalb noch eigens verleugnen. Alles soll in die unkörperliche „galante“ poetische Welt hinübergesteuert werden. Ganz lassen sich indes Anleihen bei dem alten — in seiner Art ebenfalls unpersönlichen — Volkslied nicht vermeiden. Aber vor allem kommt es darauf an, einen neuen Stil durchzuführen — wir sahen auch bei den Voropitzianern wie Höck und Weckherlin diese Geringschätzung des Bäuerischen, wie sie als Kennzeichen einer aristokratischen Dichtung ja auch dem Minnesang eignete.

In kurzer Zeit ist eine neue Dichtersprache ausgebildet. Ihre Hauptmittel sind: vor allem jener Bilderschatz, der fast ganz der Opern- und Theaterkunst entstammt: Marmor, Alabaster, Gold, Korallen, Safran, Ambra; dann der Besitz an Gleichnissen, den die Emblematik darbietet: Palme, Löwe, Rose und Dorn, Pfeile und Flammen — wie man sieht, mit jenen ersten Requisiten trefflich übereinstimmend; die Kammer der Tonworte, die an sich Stimmung erzeugen sollen: Zymbeln und Pauken, Mond und Nacht, dazu die antiken Götternamen, vor allem Venus und Mars — wiederum zu Oper und Ballett passend. Dazu ein Kanon symbolisch-theatralischer Gebärden: Kuß und Krönung, Flucht und Hinsinken; alle auch wieder noch in metaphorischer Verwendung. Endlich ein rasch hergestellter Reimvorrat mit bequemen Lieblingsworten wie dem wohlklingenden „Immerhin“; feste Ka-

denzen und herkömmliche Rhythmen. Zum Ariadnefaden in diesem künstlichen Labyrinth bot sich die Antithese dar, neben der die volkstümliche Häufung nicht zu verschmähen war. — Und so brauchte man eigentlich, wie an altrömischen Kaiserstandbildern, nur immer neue Köpfe in die feststehenden Gewandstatuen einzusetzen.

Wer sich dieser Sprache bedient, ist ein Dichter. Er tut gut, es sich durch ein paar Gratulationsgedichte bestätigen zu lassen, die er in Naturalien, mit gleicher Ware bezahlt. Aber auch ohne das hält die Solidarität der Poeten gegen den „Pöfel" und gegen die die deutsche Dichtung verachtenden Höfischen aus. Denn gleichmäßig fehlt allen die innere Solidarität des künstlerischen Pflichtgefühls. Was sie zusammenhält, ist wesentlich doch das soziale Moment. Ist die Dichtung der frühmittelhochdeutschen Periode als eine geistliche, die der mittelhochdeutschen Zeit als eine höfische, die des 15. bis 16. Jahrhunderts als eine bürgerliche zu bezeichnen, so wirken jetzt zwar alle drei Stände — besonders auf dem Boden der Sprachgesellschaften — zusammen, wesentlich aber ist die Poesie doch als eine bürgerlich-höfische Dichtung zu bezeichnen d. h. als eine solche, die bei durchaus bürgerlicher Grundlage höfischen Ton anstrebt. Und der „bourgeois gentilhomme" war nicht bloß in Paris zu studieren! Wenn aus der gezierten, lackierten, polierten Hülle etwa in der Gemeinheit der Hochzeitscarmina die ganze innere Roheit hervorbricht, bei den bürgerlichen Dichtern, aber auch bei dem adeligen Publikum, dann sieht man diese beiden Begriffe in einer ganz neuen Mischung verbunden.

Bei dieser starken Gleichartigkeit der Poeten kommt es auf die Namen nicht viel an. Daß obendrein die Heimatprovinz des Martin Opitz — und sogar noch insbesondere seine Vaterstadt Bunzlau! — die hauptsächliche Erzeugerin dieser Dichter ist, mag ihnen noch weiter eine gewisse Familienähnlichkeit geben: der Hang zum Melancholischen, auch zum Gravitätischen wurde durch die Schicksale Schlesiens genährt, das damals der kriegerischen Rasereien Lieblingskind war. Immerhin lassen sich Grade der Rechtgläubigkeit auch hier unterscheiden, und glücklicherweise auch solche der Begabung.

Den rechten Durchschnitt des Opitzianers vertritt Andreas Tscherning (geb. 1611 in Bunzlau, gest. 1659 in Rostock). Eine fast zu ausführliche Monographie hat eben jetzt den vollen Beweis für die Inhaltlosigkeit eines solchen Lebens geführt, und für die Unechtheit der dichterischen Pose. Zwar hat er sich von der Schäferdichtung ferngehalten, die der Apoll von Bunzlau

besonders begünstigte; aber nachdem das verbuhlte Kind der Venus ihn mit seinen Pfeilen getroffen, läßt er doch Chrysis und Dorinden stehen und heiratet eine vermögende Witwe, was er einem der Götter ins Ohr bedächtig motiviert. Eine grundprosaische Natur sieht er den Hauptreiz der Rose in der Heilkraft ihres Saftes gegen Erkrankung der Galle; aber den Weingott besingt er trotz Weckherlin. Er bringt neue Versmaße heraus; er übersetzt als erster arabische Sprüche als Deutscher, ist Professor zu Rostock und „weltberühmt", wie all seine Freunde; denn wie Speidel witzig das Feuilleton „die Unsterblichkeit eines Tages" genannt hat, möchte man bei diesen sich gegenseitig krönenden Cliquenhäuptern von der Weltberühmtheit auf zwanzig Meilen reden. Er schreibt auch ein Lehrbuch der Poetik, nachdem er und der Konkurrent Titz sich ergötzlicher Weise eine Weile belauert haben, wer zuerst dem andern Gelegenheit geben werde, ihn auszuschreiben. Dann geht er dahin, als wäre er nie gewesen. Nur etwa ein paar neu gebildete Epitheta — wie „entsorgte Nacht" — mag man ihm mit Baesecke zum Verdienst anrechnen.

Aber aus der Zahl solcher Nachläufer heben sich zwei wirklich bedeutende schlesische Poeten heraus: Paul Fleming und Andreas Gryphius.

Paul Fleming (geb. 1609 zu Hartenstein im Voigtlande, gest. 1640 in Hamburg), von Geburt kein Schlesier, ist dennoch einer der bezeichnendsten Vertreter der „Schlesischen Schule", gerade weil er dazu geschaffen schien, über sie hinauszuwachsen, und sich ihr doch gefangen gab. Seine melancholische Stimmung beruht zum Teil auf dem Gegensatz der poetischen Individualität gegen eine unpoetische Zeit; aber zum Teil doch auch auf seinem starken männlichen und nationalen Empfinden. Wenn er über die „Änderung und Furchtsamkeit jetziger Deutschen spricht" (und sich am Schluß einbegreift, wie Freiligrath in dem Strafgedicht „Deutschland ist Hamlet": „Bin ich doch selbst ein Teil von dir, du ew'ger Zauderer und Säumer" !), dann dringt durch die herkömmlichen Formeln ein neuer scharfer Ton. Wenn er ein geistliches Lied dichtet, so hat dies „In allen meinen Taten" fast mehr noch den alten festen Klang der Lutherischen als den weichen der neuen Kirchenlieder. Wenn er sich selbst anspricht: „Sei dennoch unverzagt: Gieb dennoch unverloren..."; wenn er in dem Klagelied auf Opitz sich ruhig neben ihn stellt; wenn er in der Grabschrift, die er sich selbst geschrieben, mit stolzem Selbstgefühl seine auserwählte Bahn beschreibt — so fühlen wir wohl, es ist ein anderer Geist als all die Finckelthaus und Krell, die er preist

oder die ihn preisen. Die Selbstbetrachtung beginnt sich zu regen, aber die dicke Formelwand läßt sie nicht weit kommen.

Denn dies ist das Bezeichnende: diese Generation hatte alles Schauen verlernt, das innere wie das äußere; sie sah überall nur, was Katechismus oder Poetik vorschrieb. Fleming hat die seltsame Gesandtschaft des Herzogs von Holstein nach Persien mitgemacht, von der Adam Olearius (1599—1671) der Sprachkundige der Expedition, seine köstliche Wiedergabe von Saadis Rosengarten (1654) mitbrachte, trotz Tscherrnings Übersetzungen der erste Beweis, daß der Okzident für die Kunst des Orients wirkliches Verständnis gewann. Fleming, der Arzt der Gesandtschaft und ihr offizieller Dichter, hat auf der langen Reise (1633—1639) von seinen 646 Gedichten einen stattlichen Teil verfaßt. Aber ob er die große Stadt Moskau besingt oder „den lustigen Flecken Rubar“, die Trauben und Pfirsiche von Astrachan oder die Wolga — nirgends eine Spur von „Lokalfarbe“, von Anschauung, von Eigenart der Erfassung; es ist schon viel, wenn einmal der „Kossake“ genannt wird. Er kommt in schwere Seenot — und nachher hat Aeolus geblasen. „Die gefrorene Winterwelt“ vom Kaspischen Meer wird genau so opern- und ballettmäßig zugerichtet, wie die Geburtstags- und Liebesgedichte von der Rosen Milch und Blut, Veilchen und Tausendschön duften:

Jupiters sapphirner Saal
Öffnet seine güldne Pforten,
Der demantnen Lüfte Zahl
Bricht herfür aus allen Orten.
Juno setzt ihr buntes Zelt
In das güldne Sternenfeld.

„Um zu begreifen, daß der Himmel blau ist braucht man nicht um die Welt zu reisen“, sagt Goethe; aber Fleming darf eben als Dichter nur die vorgeschriebenen Dekorationen wahrnehmen!

Nicht anders in der Form. Zincgrefs Sammlung hat ihn angeregt und mit den ersten Opitzianern teilt er noch eine wirkliche Formempfindung; seine Poesie geht oft aus dem Rhythmus hervor und dieser kann selbst das Sonett liedartig gestalten. Aber eben — es muß ein Sonett sein; es müssen Alexandriner sein. Und so sind die Teutschen Poemata (1642) dieses tapferen Mannes und wirklichen Dichters auf weite Strecken doch nur — vorschriftsmäßige Poesie und der schwülstigen „Ehrengedichte“ würdig, die — wie 17 Dedikationen — seiner Sammlung beigegeben sind. Man atmet auf, wenn unter

dem Gratulationsqualm einmal drei Damen sechs nette einfache Verschen schicken.

Was wie den meisten Talenten der Zeit auch Fleming fehlte, das besaß Gryphius allein: individuelle Empfindung — und Fähigkeit der Entwicklung.

Goedeke hebt hervor, daß Andreas Gryphius (geb. 1616 zu Glogau, gest. 1664 ebenda) im Todesjahr Shakespeares geboren wurde; wir sind heut doch geneigt, den Lyriker Gryphius mindestens neben den Dramatiker zu stellen. Diesen machen eigentlich nur seine Versuche merkwürdig; dem Lyriker ist Bedeutendes gelungen. Auch er ist viel gereist und wäre beinahe nach Upsala einem Rufe gefolgt, blieb aber dann doch als Syndikus der schlesischen Stände (seit 1650) in sehr angesehener Stellung daheim — wie Hofmannswaldau und Lohenstein die dichterische Tätigkeit, durch persönliche Würde hebend.

Als sein Sohn Christian, selber ein rechter schlesischer Durchschnittspoet und deshalb fast berühmter als der Vater, dessen Teutsche Gedichte (1698) herausgab, eröffnete er den zweiten Band, der die Lyrik bringt, mit den „Kirchhofsgedanken". Das ist recht; die tiefe Melancholie dieser „Nachtgedanken" zeugt für Gryphius' Wesen nicht minder als die verzweifelte Spaßhaftigkeit seiner Lustspiele. Ihn packt wirklich der Gedanke der Vergänglichkeit, mit dem so viele sonst nur spielen:

Die Lippen, die es kundgetan,
Die Händ', in die es kommen,
Die Augen, die es schauten an,
Die Ohren, die es vernommen,
Sind stumm, sind lahm, sind blind, sind taub
Und alles eine Handvoll Staub.

So läßt er später einen Gelehrten seine letzte Rede aus dem Grabe halten: „Wie eitel ist, was hoch wir schätzen!" und das ist ein Lieblingsthema auch der mit besonderer Sorgfalt ausgearbeiteten Sonette. Wenn er eins der häufigen Trauergedichte auf den Tod des Kindes eines Freundes zu machen hat, so arbeitet er nicht wie sogar Fleming mit der Tatsache, daß auch der Turm von Babel und der Koloß von Rhodos untergingen und mit dem verbrauchten Sinnbild des Phönix, sondern er erschrickt, daß sogar die Kinder, „Gottes Lust", niederbrechen. Er ist in der Form von Flemings Leichtigkeit weit entfernt, und seine geistlichen „Beischriften" klingen zuweilen wie unfreiwillige Parodien der Zweizeiler Schefflers; aber eine eigene Empfindung

verleugnet sich nie. So ist es denn auch bezeichnend, daß der fromme Protestant von dem Jesuiten Balde Einwirkungen erfuhr und ihn übersetzt hat; denn Balde ist gleichfalls ein Mann echten persönlichen Gefühls.

Dies aber machte ihn auch entwicklungsfähig. In einer ergebnisreichen Arbeit hat Manheimer nicht nur die drei Epochen seiner Dichtung charakterisiert — Nachahmung der herrschenden Muster; individuelle Periode, in der „ein mächtig erregtes Gefühl die Schranken zu durchbrechen sucht, das Sonett lyrischer machen will“ und er so „zur pindarischen Ode, zu dem rhetorischen Fluß der Kirchhofsgedanken und schließlich in konsequent aufsteigender Form zur Tragödie kommt“; Erstarren und Schwanken zwischen Mattheit und Schwulst. Sondern er hat auch nachgewiesen, wie Gryphius an seinen Gedichten arbeitete, den Ausdruck zu immer stärkerer Lebhaftigkeit, zu immer persönlicherer Freiheit zu steigern suchte; freilich nicht ohne zuweilen zum Schwulst oder zur Dunkelheit zu gelangen. Aber das macht ihn uns wert: wenn nicht gerade unter Larven die einzig fühlende Brust, ist er doch unter den Selbstzufriedenen die einzige „kämpfende Seele“.

Bei den meisten aber gibt es keine andere Entwicklung als die der Steigerung überlieferter Methoden und der Häufung vorgeschriebener Kunstmittel.

So entsteht die „galante Lyrik“, die uns M. v. Waldbergs treffliche Analyse so übersichtlich vorlegt, und deren hauptsächliches Kennzeichen der „schlesische Schwulst“ ist. Natürlich hat man neuerdings auch den wohledlen Herrn Christian Hofmann von Hofmannswaldau (geb. 1617 in Breslau, gest. daselbst als Präsident des Ratskollegiums 1679) „gerettet“ und wird morgen den nicht minder hochedlen Daniel Casper von Lohenstein (geb. 1635 zu Nimptsch in Schlesien, gest. 1683 als Syndikus in Breslau) der gleichen Wohltat teilhaftig werden lassen. Ich fürchte, es wird nicht lange vorhalten. Hofmannswaldau mag in dem Kunstmittel der poetisierenden Epitheta eine gewisse Virtuosität besitzen, Lohenstein in der Häufung und Steigerung eine erstaunliche Unermüdlichkeit — wir wollen es lieber doch nur für Kunsthandwerk halten und nicht für Poesie, wenn es lautet:

Indessen feuchtet dort mit den betauten Flügeln
Der zuckersüße West die Wiese, die fast lechzt.

oder

Flora! deine Rosenwangen,
Der beseelten Lilien Schar,

Die auf allen Gliedern prangen
Und das goldgeflammte Haar
Sind die kräftereichen Sachen,
So mich dir zum Sklaven machen.

Werden sie nun gar noch lüstern und zweideutig, so sind sie doppelt unerträglich in jener Unwahrhaftigkeit, die faules Holz mit Goldpapier umkleidet. Hofmannswaldau kann wenigstens da, wo die Liebe gar nicht in Betracht kommt, sein beträchtliches Formtalent wirksam entfalten; Lohenstein aber ist nie etwas anderes als die unfreiwillige Selbstparodie der Schlesischen Schule.

Etwas besser hielten sich die Dichter der Sprachgesellschaften d. h. diejenigen, bei denen der Alleinherrschaft von Opitzens Regulbuch noch andere Elemente entgegenwirken konnten. Es sind meist vielgeschäftige Männer, bei denen das Dichten mehr als pflichtgemäße Nebenbeschäftigung hervortritt, die aber auch dies vielseitig betreiben. Es war ja eigentlich schon ein Abfall von Opitz, wenn Fleming nur lyrische Gedichte, Gryphius nur solche und Dramen schrieb. Philipp von Zesen (1619 in Prirau bei Dessau geb., gest. 1689 in Hamburg) ist vor allem gerade Romandichter, aber auch Lyriker; und dann tut es weh, wie das einfache Gemüt des etwas verdrehten aber kindlich reinen Mannes sich metrisch und stilistisch abquält. Johann Rist (geb. in Ottensen 1607, gest. als Pastor zu Wedel an der Elbe 1667) ist im Gegensatz zu ihm der praktische Mann, der alles auf seinen Ruhm und wohl auch seinen Vorteil einrichtet; übrigens mit so großem Erfolg, daß die strengkatholische Kaiserin bedauerte, daß das Seelenheil eines solchen Poeten nicht zu retten sei. Er ist nicht ohne Talent und weiß aus seinem Lustgarten, den er zur Berühmtheit brachte, nett zu erzählen. Aufrichtige Empfindung fehlt ihm wenigstens dann nicht, wenn die erschütterndsten Vorstellungen sich an ihn herandrängen wie in dem vielverbreiteten Schauspiel vom Frieden wünschenden Teutschland (1647) mit seiner schauerlich wahren Titelvignette, wo das auf den Knien flehende Deutschland vom Spanier, Franzosen, Schweden und Kroaten mit den Waffen bedroht wird; oder in seinem berühmtesten Kirchenlied: „O Ewigkeit, du Donnerwort, du Schwert, das in der Seele bohrt." Doch schon hier ist bezeichnend, wie rasch der großartige Anfang in seelenlose Deklamation führt. Im Grund ist er eine prosaische Natur, und seine Prosaschriften, Vorläufer der Moralischen Wochenschriften in dem beinahe periodischen Erscheinen und der nüch-

ternen Gesprächseinteilung zweckdienlicher Lehren, sind durch den greifbaren Inhalt das Beste, was er hinterließ.

Johann Philipp Harsdörffer (aus Nürnberg 1607—1658) ist eine keineswegs unbedeutende Persönlichkeit. Wenn Zesen die Teutsch gesinnte Genossenschaft ganz in den Dienst seiner deutschtümlichen und auch deutschtümelnden Tendenzen stellt, Rist den Elbschwanenorden nur in den der eigenen Eitelkeit, so liegt dem kunstverständigen Nürnberger Patrizier wirklich an der Dichtung. Gewiß, der große Gönner des Kunstgewerbes faßt die Poesie auch nur als ein solches; und wenn der „Poetische Trichter" (1648—1653) berüchtigt blieb, obwohl er sich von Zesens „Helicon" (1640) oder den Poetiken der Buchner, Titz, Tscherning kaum grundsätzlich unterschied, so hat man doch richtig herausgefühlt, wie schon dieser Titel das Mechanische, Handwerksmäßige der Dichterschulung unterstreicht. Aber in dem falschen Begriff der Lehrbarkeit der Poesie liegt immerhin ein Gegengewicht gegen den Standesdünkel der „besseren Kreise" und eine Erhöhung des Ansehens der „Kunst" (welches Wort ja eigentlich nur das Gelernthaben bedeutet!) in den Augen einer Zeit, die das Wissen so hochschätzte.

Harsdörffer gibt der Poesie etwas von dem gesellschaftlichen Charakter zurück, den sie im dreizehnten Jahrhundert besaß; und gleichzeitig sucht er die allzudünne Grundlage der zeitgenössischen Dichtung zu verstärken, indem er in „Gesprächsspielen" (1641—1649 zuerst dem Titel nach nur für das Frauenzimmer bestimmt) allerlei interessante Themata zur Diskussion stellt, später ihnen (1652) den „Großen Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichte" folgen läßt, das neue Interesse der Zeit für Kriminalpsychologie aufmerksam beobachtend. Der Erfinder des Wortes „germanische Philologie" (1646) führt auch Opitzens Freude an der Vorgeschichte deutscher Dichtung fort. Als Organisator überragt er all die andern Vereinsgründer; was ihm allerdings durch den geschlossenen Rahmen der Nürnberger guten Gesellschaft erleichtert wurde. Aber dem entspricht freilich auch jener spielerische Klingklangcharakter der Pegnitzschäfer, über den fast nur ihr Hauptpoet, kein Nürnberger, sondern (wie Fleming) ein Sachse hinausging: Johannes Klaj (1616 in Meißen geb., gest. 1656), dem Lemcke, vielleicht doch zu günstig nachrühmt: „die Raumphantasie der damaligen Italiener — Dichter und Maler, welche in den Himmeln umherschwärmte, erfaßte auch Klaj; hie und da wetterleuchtet seine Phantasie durch die Unendlichkeiten. Gewöhnlich aber hebt der Bombast dann an".

Mit dem Königsberger Dichterkreise rücken wir schon dicht an jene Gruppe heran, die den Wein des Opitzianismus durch das Wasser der Volkstümlichkeit „temperieret" — wenn wir Wasser und Wein nicht lieber umgekehrt anordnen wollen!

Simon Dach (geb. 1605 in Memel, seit 1626 in Königsberg, wo er 1639 Professor der Poesie wurde; gest. 1659) ist eine ruhig freundliche, etwas schwächliche Natur; der erste in jener betrübenden Reihe kranker oder kränklicher deutscher Stubenpoeten, die oft von der wenigstens poetischen Schwindsucht, zuweilen aber auch von gelehrter Hartleibigkeit geplagt werden und deren Engbrüstigkeit eine milde sentimentale Lyrik wie bei Hölty oder eine kurzatmige Lehrhaftigkeit wie bei Gellert entspricht. Dach hat beides. Und wenn ihm, wie dem viel produktiveren Rist nur ein Lied die Unsterblichkeit sichert, so steht es auch damit wunderlich. Den wirksamen Anfang von „Ännchen von Tharau" hat er einem kleinen Dichterling entlehnt (F. Werner: „Liebste Dorinde mein einiges Bild, du bist mein Hoffen, mein Tröſten, mein Schild") oder mindestens Rhythmus und Aufbau ihm nachgebildet. Doch dies mit Glück. Dann geht ihm der Atem aus und recht stillos — wir sprachen es schon aus — hilft dem ursprünglich im Bauerndialekt verfaßten Lied bald der alte Properz nach und bald die neue Emblematik. Doch gelingt bei diesem Maskenspiel eine anmutige Gesamtwirkung und ein Gedicht, das nur ein bestelltes Hochzeitscarmen war, ist unserer naiveren Auffassung ein Muster schlichten Liebesbekenntnisses geworden.

Dach stand zu dem Großen Kurfürsten in sehr guten Beziehungen; aber eine persönliche Nachwirkung des ersten bedeutenden Fürsten, den Deutschlands überreicher Fürstenstand (Maximilian von Bayern etwa abgerechnet) seit Karl V. hervorgebracht hatte, wird man bei ihm so wenig finden als bei Fleming einen Schatten des Morgenlandes. Dagegen zeichnet etwas anderes ihn und seine Freunde, R. Robertin (1600—1648), Heinrich Albert (1604—1651), den Neffen des großen Musikers Heinrich Schütz, J. P. Titz (aus Liegnitz, 1619—1689), den Theoretiker des Kreises aus: die enge Beziehung zur Musik. Es ist kein Zufall, daß ein so singbares Lied Simon Dach berühmt gemacht hat..

Endlich aber ist an ihnen noch zu rühmen, daß sie trotz freundschaftlichen Zusammenhaltens vom Ordenstiften absahen. Darin lag keine Opposition gegen die Sprachgesellschaften, aber doch eine gewisse Selbständigkeit gegenüber der Mode. So ist man bei ihnen überhaupt in besserer Luft: da Simon

Dach, der Altpreuße, seinem Landesherrn, dem Kurfürsten, wirklich mit persönlicher Zuneigung zugetan war, hat seine Gratulation nicht ganz den muffigen Ton der angstvoll um gnädigsten Schutz bittenden Gratulationspoesie. Und wenn es auch vielfach beliebt war, sich wie in italienisches oder holländisches Kostüm, so auch einmal in deutsche Volkstracht zu drapieren, so klingt doch wirklich aus dem „Ännchen von Tharau" mehr als herablassende Anpassung.

Das Volkslied selbst lebte ja fort und wuchs nach; und zumal aus musikalischem Interesse fing man schon an zu sammeln, womit bereits in der Reformationszeit (1539—1556) der Nürnberger Arzt Georg Forster einen tüchtigen Anfang gemacht hatte.

Unter dieser musikalischen Pflege auf der einen, unter dem zunehmenden Einfluß von Flugblatt und Buch auf der andern Seite entwickeln sich nun vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts an zwei Nebenformen des Volksliedes, die beide im siebzehnten zu voller Macht aufstiegen.

Das historische Volkslied verstummte, wie wir sahen, nie völlig; in althochdeutscher Zeit rettete es sich ins Latein, in mittelhochdeutscher erscheint es, stark stilisiert, als Kreuzlied und Totenklage; dann macht es den Tannhäuser zu seinem Helden. Aber all diesen Erzeugnissen in deutscher Sprache haftete mehr Volksliedmäßiges an als Geschichtliches: wie das Volkslied verweilen sie auf dem Typischen, halten Ort und gar Zeit unbestimmt, meiden das Porträtmäßige. Nun aber wacht die Volksballade von neuem auf; denn wir sind ja wieder in einer Anfangszeit, wie die Tage der Heldensage eine waren. Was wir nun „historisches Volkslied" nennen, ist ein Zwittergebilde: von der Art des Volkslieds hat es Stil, Ton, Melodie; von dem Flugblatt aber das Individuelle, Historische, man möchte sagen Wissenschaftliche. 1345 wird in Holland, das vor allem die Gattung aufgebracht hat, ein Lied auf den Volksführer Jacob van Artevelde gesungen; aber die Erwähnung des Montags, an dem er ermordet wurde, ist noch das einzige Datum, und auch sie wird nur der Erinnerung an den „schlimmen Montag" verdankt. Das berühmte Lied auf die Schlacht von Sempach (1386) nennt viele Namen, kein Datum. Aber zur Zeit des Bauernkrieges heißt es „Nach Christi fünf und zwanzig und fünfzehnhundert Jahr"; oder von dem König Ludwig von Ungarn: „Er war bei zwanzig Jahren". Natürlich ist das nur ein Übergangsmoment: als die Lieder nur noch durch den Druck verbreitet werden, ist solch Datieren überflüssig; es wird manchmal sogar durch die rein schriftliche Künstelei des

Anagramms gegeben wie in einem Klagelied auf Magdeburg (1631): in einem Spruch werden in lateinischer Schrift Buchstaben (M, C, D, I usw.) hervorgehoben, die zusammen die Jahreszahl ergeben. So weit hatten sich diese „Relationen" von dem rein mündlichen Vortrag entfernt! — Immer aber ist für das eigentlich historische Volkslied die genauere Angabe bezeichnend wie die Brücke im Prinz Eugenlied; oft seltsam stilisiert ins Balladenhafte:

Der Engel Gottes stund uns bei
Und führt uns durch zwei Lager frei
Ins Dorf gen Ottersleben (1551).

Genaue Aufzählung der beteiligten Fürsten, genaue Wiedergabe der eingeschlagenen Wege, manchmal auch Zahlenangaben — so geht das historische Volkslied allmählich völlig in die gereimte Zeitung über, wo nicht ein starker Ton der Freude oder der Klage noch das Lyrisch-Epische rettet. Jedenfalls aber blieb es immer etwas „Geschriebenes"; von der unbedingten Gleichheit zwischen Publikum und Dichter, die das echte Volkslied auszeichnet, von dem Eindruck, als wäre es auf frischer Tat gesungen, haben diese Berichte eines einzelnen an die aufgeregt wartende Menge nur selten etwas bewahrt. Kunstdichter sind es denn auch gewesen, die uns später wieder die besten „historischen Volkslieder" schenkten: Gleim, Willibald Alexis.

Verlor also das Volkslied unter den Händen der „Berichterstatter" nur zu oft seine lyrische Kraft, so ward diese dagegen gesteigert, wenn man das musikalische Element herausarbeitete. So entstand um 1600 als ein Volkslied höherer Gattung das „Gesellschaftslied". Einfache Liedlein, alte oder neue, wurden zu französischen, italienischen, einheimischen Melodien gesungen als „Madrigale, Kanzonetten, Motetten, Villanellen, Galliarden, Couranten, Neapolitanen und wie sie alle heißen" (so sagt Scherer). Als Publikum wird aber nicht das „Volk" vorausgesetzt, sondern die „Gesellschaft".

Diese Kunstübung nun ist eine Voraussetzung für jene „gemäßigten Opitzianer", die besonders im Sächsischen, durchweg aber in Norddeutschland ihren Sitz haben, wenn auch ein Regensburger unter ihnen ist, wie unter den Nürnbergern ein Meißner.

Sie sind schwer zu unterscheiden. Allen gemein ist die Verbindung schlesischen Bombastes mit volkstümlicheren Tönen, die Bevorzugung der singbaren Lieder, auch der Humor, der (ganz gegen Freytags Charakteristik seiner Landsleute!) den Schlesiern abgeht — gerade auch dem Komödiendichter

Gryphius! Aus Leipzig sind Christian Brehme (1613 geb., als Bürgermeister von Dresden gest. 1667) und Johann Georg Schoch (gest. 1640), aus Freiberg, David Schirmer (1623—1682), ein Schüler Zesens; aus Lützen Gottfried Finckelthaus (gest. nach 1647); aus Mülhausen in Thüringen Ernst Christoph Homburg (1605—1681), aus Erfurt der Bedeutendste, Caspar Stieler (1632—1707). Man sieht, es ist fast eine landschaftliche Gruppe wie die Schlesier. Dazu kommen zwei Nordalbingier: Zacharias Lund (geb. 1608 im Schleswigschen, gest. 1667) und Jakob Schwiger aus Altona (geb. um 1630, gest. nach 1661), Sohn eines reichen Bauern, und endlich der sehr fruchtbare Georg Greflinger aus Regensburg (geb. um 1620, gest. um 1677), der als Notar in Hamburg lebte und als erster von dem benachbarten Rist zum Dichter gekrönt wurde.

Die Leipziger hat Witkowski eingehend charakterisiert. Finckelthaus, bemerkt er, betont schon in dem Titel seiner Sammlungen („Gesänge", „Lieder") deren Singbarkeit und seinen Widerspruch gegen die hochtrabenden „Poematas" der Opitzianischen Orthodoxie; wie er denn auch an Tönen ungewöhnlich reich ist. Aber seinen Freund Brehme behandelt der Geschichtsschreiber des geistigen Lebens in Leipzig viel zu günstig, diesen in Humor und Metrum gleich plumpen Gesellen, der von seinem „versoffenen Lieb" spricht — wobei man doch sein eigenes schönes Wort zitieren möchte: „Mistgabeln braucht man nit daß man hängt Kränze dran!" Für die Güte seiner Verse eine Probe:

Als sein Leben bessern sollt
Bambo der Bescheidene,
Er fast lieber sprechen wollt
Ob thet ihm nicht etwas weh...

Schirmer ist nur äußerlich musikalisch, voller metrischer Disharmonien, mit sinnlosen Reimhäufungen; spielerisch in den Namen seiner „Rosengebüsche" (1657), wo Rosadore, Rosilis, Rosetta auftreten, und daneben wieder vom Humor des Bären:

Deine Nas ist fast so klein,
Als der Rüssel an dem Schwein.

Viel melodischer ist Schwiger in seinen „Liebesgrillen" (1654), der übrigens mit Schirmer die neue Mode teilt, der Geliebten „schwarzbraunes" Haar zuzuschreiben — solche Nuancen beglücken die Beiwortjäger. Greflin-

ger (Seladons weltliche Lieder 1651) ist der leichteste; flüssig, beweglich, reimreich, im Humor — etwa in der üblichen Schilderung des weiblichen Häßlichkeitsideals — auch nicht geschmackvoller als die andern. Aber der wirkliche Dichter unter ihnen ist Caspar Stieler, dem Kösters Scharfsinn die namenlose, früher Schwiger zugeschriebene „Geharnischte Venus" (1660) gesichert hat. Viel herumgetrieben, wie fast alle diese Poeten—auch Brehme hatte Kriegsdienste getan — ist der Studiosus aller Fakultäten, der Kammer-Lehns- und Kriegssekretär, der Soldat und Offizier erst in der zweiten Hälfte seines Lebens zur Poesie gekommen: den „Spaten", der erst spät zur Dichtung gelangt, nennt ihn die Fruchtbringende Gesellschaft. So kommt er aber auch in der „Geharnischten Venus oder Liebeslieder im Kriege gedichtet" mit neuen Gesangweisen „zu singen und zu spielen gesetzet von Filidor dem Dorfferer" (d. h. Erfurter) der Muse mit demselben stürmischen Eifer entgegen wie der Venus; im Sturm gewinnt er den Minnesold. An diese rasch wechselnden Rosilis und Dule, Rubellchen und Mele — man sieht auch hier, wie die kuriose galante Namenwahl dem musikalischen Bedürfnis dienen muß! — möchte man schon eher glauben als an die jener Poeten, die zu reimen beginnen, da sie noch auf dem Stecken reiten. Zwar wenn er seine Liebe beteuert, redet auch er in der offiziellen Sprache und in dem siebenten Zehn seiner Gedichte, das nicht ohne Grund „dem unbehobelten und nackenden Gartengötzen Priapus" gewidmet ist, heißt es in einem recht bedenklichen „Nachtglück" von der im Schlaf atmenden Geliebten:

Sie zog den süßen Zimmetgeist
Bald ein, bald haucht sie ihn zurücke

und nachher berührt des Mondes Demantstrahl ihre Marmorglieder. — Aber wenn er nicht zu werben hat, sondern gegenseitige Liebe und Genuß schildert, da stimmen Inhalt und Form, Sprache und Ton ganz anders zusammen. Seine gerade auf das Ziel losgehende Energie des Ausdrucks, die Unmittelbarkeit der Empfindung haben dann etwas in dieser Zeit ganz Einziges. — So hat er denn auch nicht, wie so viele andere, eine weitere Poetik verfaßt, sondern mit gewohnter Energie aufs Ziel gehend ein Wörterbuch, den „Teutschen Sprachschatz" (1691); was die Akademien und die Sprachgesellschaften langsam oder gar nicht vollbrachten, leistete der eine.

Diese andern aber, die Buchner und Gweinz, Scherffer und Wasserhun und wie die Berühmtheiten noch alle heißen, haben nur typische Bedeutung. Wer

wird noch all die Goldschnittlyriker des 19. Jahrhunderts aufzählen? Diese Pergamentlyriker sind gelehrter, zäher, aber wahrlich nicht besser.

Das Beste haben sie fast alle im geistlichen Lied gekonnt. Hier war ihre aufrichtigste Empfindung, ihr größter Ernst. Hier umgab sie auch schützend die Tradition einer gefestigten deutschen Kunst. Dennoch haben auch Fleming und Gryphius zu dem Schatz des Kirchenliedes bei vielfacher Betätigung nur weniges hinzugefügt. Die Führung bleibt nach wie vor in den Händen der Geistlichen, zu denen ja auch Rist mit seinem berühmten Anruf an die Ewigkeit gehört. Doch auch unter ihnen sind die Sänger häufig, denen ein starkes Lied gelang und nicht mehr — gerade wie es in der politischen Dichtung des vorigen Jahrhunderts war: eine allgemeine Stimmung hebt auch den Geringeren für einen Augenblick über sich hinaus. So hat Joh. Matthaeus Meyfart (1590—1642) ein Jenenser Vorläufer des Pietismus, Gegner der Hexenprozesse, der in Erfurt die Gedenkrede an Gustav Adolfs Leiche hielt, der Sehnsucht der Zeit nach dem himmlischen Glück ergreifenden Ausdruck verliehen: „Jerusalem du hochgebaute Stadt, wie sehn ich mich nach dir!" Oder Philipp Nicolai (geb. 1556 im Waldeckschen, gest. 1608 in Hamburg), der freilich noch der früheren Zeit angehört, sang das herrliche Symbollied: „Wie schön leucht uns der Morgenstern", Georg Neumark (geb. 1619 zu Mühlhausen in Thüringen, gest. 1681; lebte als herzoglicher Bibliothekar in Weimar), der übrigens Jurist war, hob sich über das Geschraubte seines Wesens in dem herzlichen „Wer nur den lieben Gott läßt walten." Wie dies Gedicht auch in katholische Gesangbücher aufgenommen werden konnte, so sind überhaupt in der zweiten Epoche des Kirchenliedes diejenigen Lieder die wirkungsvollsten, die ohne starke konfessionelle Färbung das Allgemeinchristliche, oft nur das Allgemeinreligiöse singen: Vertrauen auf Gott, Selbstermahnung zur Hingabe.

Im allgemeinen nun ist diese zweite, nachlutherische Epoche des evangelischen Kirchenliedes durch zwei Momente gekennzeichnet: äußerlich durch die Zunahme des „Spezialliedes", des lyrischen Gebets für bestimmte Gelegenheiten — sogar Neujahrslieder gibt es erst nach der Reformation — innerlich durch die größere Weichheit des Tons oder auch, wo diese fehlt, durch den Mangel des heroisch-religiösen Gott- und Selbstvertrauens bei Luther. Denn weich ist Johannes Heermann (geb. 1585 zu Rauden im Fürstentum Liegnitz, gest. 1647 zu Lissa in Polen) kaum zu nennen, dessen harte Askese zu einer Selbsterniedrigung führt, wie sie auch gläubiger Demut nur in dieser

gebrochenen Zeit möglich war. Sein Vers „Ich bin ein faul und stinkend Aas" hat noch dem sozialistischen Agitator Wilhelm Wolff die Anregung zur Erfindung der berüchtigten „Rabenaas-Strophe" gegeben; denn es ist nicht gelungen, in irgendeinem geistlichen Liederbuch eine Strophe aufzutreiben, die dieser blutigen Parodie der Selbstbespeiung ähnlicher sieht. Aber starkes Selbstbewußtsein wird man in dieser Härte gegen sich selbst gewiß nicht sehen.

Neben Heermann, der Gryphius stark beeinflußt hat, ist Paulus Gerhardt der charakteristische Vertreter dieser Epoche — er bedeutet uns viel mehr, bedeutete seinen Zeitgenossen aber ungleich weniger als Heermann, der Asket, oder etwa der schwülstige Bußprediger Benjamin Schmolck (geb. 1672 bei Liegnitz; gest. 1737), dessen „tiefbewegtes innerliches Leben" bei dem Versuch der Aussprache ganz im Formelwesen erstickt. Noch für Lessings Zeit war der persönlich-ausgezeichnete Mann, dem doch auch ein Lied wie „Hosianna, Gottes Sohn!" glückte, der Inbegriff der Geschmacklosigkeit.

Paulus Gerhardt (geb. 1607 zu Gräfenhainichen, seit 1657 Diakonus an St. Marien zu Berlin, von wo er 1666 auswanderte, gest. 1676 zu Lübben) ließe sich mit unserm Theodor Storm vergleichen: in Fragen der Überzeugung — er der religiösen wie Storm der politischen — unbeugsam, als Dichter weich, gern „ein Spiel von jedem Hauch der Luft", bestimmte Umrisse meidend. Wodurch macht denn sein Abendlied Epoche? Die Stille, in der alle Wälder und Wesen ruhen, bildet den symbolischen Gegensatz zu dem lauten Lärm des Tages. Nun erst kommt er ganz zu sich — und zu Gott. Alles Vergängliche wird ihm zum Gleichnis: der Glanz der güldnen Sterne nach Sonnenuntergang, die Mattigkeit der Glieder. Nun schaut er sich um und sieht seine Lieben, wie Claudius am Schluß seines nicht minder schönen Abendliedes des kranken Nachbars gedenkt, und wie ein frommes Kind endet er mit der Anrufung der Engel. — Schon „Befiehl du deine Wege" ist nicht so rein aus der Stimmung geflossen: die Verwendung vorbestimmter Worte am Stropheneingang wirkt zuweilen gezwungen („Weg hast du allerwegen"). Doch auch hier einfache kräftige Sinnbilder: „Dein Gang ist lauter Licht"; „Gott sitzt im Regimente". Die wirkliche Welt und ein lebendiger Dichter sind wieder da, nicht bloß der abstrakte Fromme und eine aus Formeln zusammengesetzte künstliche Welt.

Aber eben damit geht Gerhardt über die Grenze des Kirchenliedes schon eigentlich hinaus, das doch vor allem ein Bekenntnislied sein will: die Stim-

mung tritt an die Stelle des Bekenntnisses. Es ist der Weg, der von der Orthodoxie zum Pietismus führt.

Bei den Sektierern natürlich, wie bei dem Schwenkfeldianer Daniel Sudermann (1550—1631) berührt sich beides; sie kommen dadurch der katholischen Mystik nahe. Die Reformierten dagegen unterscheiden sich von den Protestanten nur durch eine auch hier zu vermerkende größere Strenge im Bildergebrauch, wofür sie größere Pracht in die Musik legen: wie wundervoll singt sich das Tedeum Joachim Neanders (aus Bremen, 1650 bis 1680) auf den Wogen der Melodie: „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren!"

Wesentlich anders aber ist das Kirchenlied des Katholiken geartet. Wohl hatten auch sie schon in der Reformationszeit Sänger gehabt; aber eine feste Tradition hatte sich nicht ausgebildet. So blieb der Individualität freierer Spielraum. Die Evangelischen haben eine ungleich größere Zahl von Talenten, und in wirklich schönen, künstlerisch wie gemütlich hochstehenden Liedern kann die alte Kirche es mit ihnen gar nicht aufnehmen. Aber dafür haben sie drei einzelne, die an individueller Bedeutung auch Paulus Gerhardt weit überragen: Angelus Silesius, Jacob Balde, Friedrich von Spee. Von diesen kommt freilich der größte, der Dichter des Cherubinischen Wandersmanns, für das Kirchenlied nicht in Betracht; gerade wie er die Lyrik in epigrammatische Form preßt, ist sein Geheimnis. Jacob Balde (geb. 1604 zu Ensisheim, Jesuit, kurbayrischer Hofprediger, gest. 1668) ist freilich ein bedeutender Lyriker, aber in lateinischer Sprache. Im übrigen in jeder Hinsicht eine charakteristische und bedeutsame Figur, ganz aus dem Geist der Gegenreformation geboren, tätig, selbständig, von dem Siegesgefühl erfüllt, das jetzt auf diese Seite übergegangen war. Mit Recht haben Troeltsch und andere neuerdings davor gewarnt, die Gegenreformation lediglich negativ aufzufassen. Eine bloße Reaktion ist niemals fruchtbar. Nun aber hatte die erfolgreichste gesetzgebende Versammlung, die die Welt gesehen hat, das Konzil von Trient (1545—1563) der katholischen Kirche gebracht, was man der Sehnsucht von Jahrhunderten zu lange verweigert hatte: die „Reformation an Haupt und Gliedern". Eine neue Organisation von Kirche, Lehre, Kirchenzucht wurde durchgeführt — und der Jesuitengeneral Laynez hatte das meiste dazu getan. In dem Geiste des Ignatius von Loyola zog fortan jeder junge Geistliche in die Welt: ein Regiment Jesu wollte der ganze Klerus bilden. Der Eroberungsgeist hat die Jesuiten

groß gemacht, weil sie nur entschiedener als alle andern Orden oder als der Weltklerus diesen Geist der Gegenreformation vertraten. Man darf ja doch nicht vergessen, daß derselbe Geist, der den Petrus Canisius zum Organisator des Ordens in Deutschland machte, den Xavier nach China riß! Die leidenschaftlichste seelische Erregung führte überall bald auf die Höhe, bald in die Tiefe; Balde erlebte es an der eigenen Haut: ein Amtsgenosse seines Vaters, der Hofadvokat Johann Rey, ward später als Fidelis von Sigmaringen heilig gesprochen — Baldes eigene Großmutter Ursula aber wurde 1613 als Hexe verbrannt! War doch Keplers Mutter im evangelischen Württemberg in gleicher Gefahr — überall leuchten die Scheiterhaufen hinan und Baldes Ordensbruder Spee sollte in der Bekämpfung dieser entsetzlichsten aller Volkskrankheiten, des Hexenwahns, unsterblichen Ruhm verdienen.

Aus solcher überreizten Stimmung hervorgehend behält Balde bei aller Andacht zur Jungfrau Maria doch immer eine entschiedene Selbstbeherrschung, wie ihm denn Humor und Ironie erfreulich zu Gebote stehen. Doch auch für ihn, wie für die Minnesinger, kommt der Augenblick der Aufsage an die Dichtkunst: „Genug ist gesungen, schlagt die Leier entzwei!" — Wie die Dichter der Jesuitendramen denkt und dichtet er lateinisch; der deutschen Dichtung fielen nur die Abfälle seiner Inspiration zu, in denen er sich als störrischer Verächter des Opitius zeigt.

Jener Geist der Eroberung, der Werbung, der Mission nun mußte sich mit der Festfreude begegnen, die wir als einen Grundzug dieser Epoche trafen; ward ihr doch selbst das Autodafé zum Fest! Wie viel mehr jeder Tag, der Erfolge des geistlichen Kriegs überblicken ließ. Friedrich Spee ward der Dichter der neukatholischen Festfreude.

Man hat aus dem verehrungswürdigen Mann, neben Paulus Gerhardt fast dem einzigen, der uns menschlich ans Herz kommt, einen Eckstein und Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Lyrik machen wollen; was sich nur auf der Grundlage einer ausgedehnten Unkenntnis behaupten läßt. Vielmehr ist er eine jener Persönlichkeiten, die sich gleichsam vorausberechnen lassen. Wie Opitz, mußte Spee kommen; der übrigens ebenfalls von Opitz nicht abhängen wollte und mit ihm sonst recht wenig gemein hat.

Zweihundert Personen, von deren Unschuld er überzeugt war, hat Friedrich Spee von Lengenfeld, der Sproß einer alten rheinischen Adelsfamilie (geb. 1591 zu Kaiserswörth, gest. 1635) zum Scheiterhaufen begleiten müssen; der Bischof von Würzburg sandte sie dahin, so daß die verkohlten Pfähle

zuletzt einen kleinen Wald bildeten ... Nur gegen das greuliche „Gerichtsverfahren“, nicht gegen den Hexenglauben selbst richtete sich Spees anonyme Schutzschrift (Cautio criminalis, 1631) aus der die Verzweiflung eines gütigen reinen Herzens spricht. Desto inniger flüchtete sich seine Seele dahin, wo keinerlei Verfolgung und Grausamkeit zu denken war: als den gütigen Hirten sah er Christus am liebsten und wandelte für ihn die Welt zu einer blumigen Schäferei um. Die ganze Welt, vielmehr, ist ihm nur ein Sinnbild der Kirche und in ihrer wahren Gestalt erscheint sie eben als Kirche, idyllisch und doch prunkvoll aufgeschmückt zum Feste des Erlösers. Jeder Baum wird eine Säule, die er festlich mit Girlanden umwindet; jede Nachtigall ein Sänger im Chor, mit dem er um die Wette singt: „Trutznachtigall“ heißt deshalb das Geistlich-Poetische Lustwäldlein, das erst nach seinem Tode erschien (1649) und dem dann das Güldene Tugendbuch (im gleichen Jahre) folgte. Hier läßt sich nun die schwärmerische Sehnsucht dieses Herzens gehen, dem alle Dichtung nur Öl sein soll, um die Füße des Herrn zu salben. Alles putzt sich für den Schöpfer:

In lauter grüne Seiden
Gar zierlich ausgebreit,
Das Erdreich tut sich kleiden
Zur werten Sommerzeit;
Die Pflänzlein in den Felden
Sich lieblich mutzen auf,
Die grüne Zweig in Wälden
Auch schlagen aus mit Hauf.

Alles muß ihm dienen, und die „Jägerin Diana stolz“ gehört in diesen Aufputz wie die Trajanssäulen vor der Karlskirche in Wien. Und eben diese Einheit und Innigkeit macht die zauberische Wirkung seiner Gedichte aus. In der Form ist er vor Ungeduld oft so kunstlos wie seine Glaubensgenossin Annette, stopft schreckliche Flickworte wie „ungelogen“ hinter die Blumenketten und genügt seiner Reimnot und seiner Gemütsanlage zugleich, indem er die Diminutive häuft. Nur den Hiatus meidet der Freund des Gesanges sorglich.

Auch für den Pater Martin von Cochem (geb. 1634, Kapuzinermönch, gest. 1712) ist die Welt ein „Liliengarten“, ein „geistlicher Baumgarten“. Es ist nicht mehr das Abenteuerlich-Romantische des Physiologus, aber erst recht noch nicht das Praktisch-Gemeinverständliche eines Brockes, wie er jeder Kornähre ein Zeugnis für Gott ablauschen will. Vor allem aber ist er ein

unübertrefflicher Erzähler — neben oder trotz Grimmelshausen — der einzige im 17. Jahrhundert. Sein „Leben Christi" (1689) behandelt den Stoff im Sinn der Heldensage: er vertieft sich in die Situation, legt vor dem Tode Christi ein herzlich-heroisches Zwiegespräch zwischen Gott Vater und Gott Sohn ein. In seinem „Auserlesenen History-Buch" (1693), in den „Legenden der Heiligen" (1705) fließen drei Traditionen zusammen: das Predigtmärlein, das Volksbuch der älteren Art, und die neue Predigt, und jede gibt ihr Bestes her. Er hat der Geschichte von Genovefa die ergreifende Gestalt gegeben; und fast nur in einem Titel wie „die Meßerklärung, über Honig süß" (1698) hat der unermüdliche Prediger dem verdorbenen Zeitgeschmack geopfert.

Wiederum aber: berühmter als er ward Abraham a Santa Clara (Ulrich Megerle, ein Schwabe, geb. 1644, Barfüßermönch 1663, 1677 Hofprediger in Wien, gest. 1709). Wie Martin hat Abraham seine homiletische Lehrzeit vor allem als Wallfahrtsprediger durchgemacht: die Wallfahrtsstätten, an denen ein Wunder die Wirksamkeit der Heiligen für ihre katholischen Gläubigen und eben dadurch deren rechten Glauben erweisen sollte, sind eins der sichersten Kampfesmittel der Gegenreformation vor allem gerade in Österreich. Hier gewöhnte sich der lebhafte Schwabe seine Art an, großen Versammlungen etwas vorzudemonstrieren; wunderbare Reliquien sehr gläubig und ein wenig marktschreierisch vorzuweisen, bleibt immer seine Manier. Der berühmte Prediger ließ dann seine Reden in umfänglichen Sammlungen ins Land gehen („Judas der Erzschelm" 1686, „Huy und Pfuy der Welt" 1707), oft mit bizarren Titeln („Mercks Wien" 1680, „Gack gack gack gack aga einer wunderseltsamen Henne in Baiern" 1685), immer voll seltsamer Angelruten für die fromme Neubegier. Doch ist es nicht Geilers von Kaisersberg eitles Geistreicheln, sondern eben auch nur wieder der Versuch, die Kirche und die Kanzel wahllos mit allem aufzuputzen. Das Anekdotische, das Kuriose wird bevorzugt und im emblematischen Geschmack ausgedeutet; eine Furcht vor Entweihung der heiligen Stätten kennt seine Naivität nicht — und wir erwähnten ja schon, daß die burleske Predigt damals eine internationale Zeitkrankheit war. Immerhin — Frankreich hatte neben dem Père André einen Bossuet, einen Fénelon, einen Bourdaloue; und wir dürfen nicht eben darauf stolz sein, daß wir ihnen nur diesen Abraham a Santa Clara, den Kapuziner aus Wallensteins Lager, entgegenzustellen haben.

Er ist eine durchaus sympathische Natur: tapfer, freudig, fromm. Aber es fehlt doch der rechte Ernst — nicht der religiöse, aber der künstlerische. Berthold, Luther, Scheffler und Spee standen im Kriege, bei ihm ist man nur auf der Parade. Er hat nicht zu werben, nur eine völlig sichere Gemeinde zu erbauen. Und ihr soll eben auch die Predigt, der Höhepunkt der Zusammenkunft im Gotteshause, ein Fest sein. Von seiner Technik der Spannung, der Überraschung und Steigerung, von seiner Kunst, Lebensbilder zu entwerfen (hierin leistet er, wie Hans Sachs, das Beste) konnten die Reimendichter und Dramatiker seiner Zeit lernen. Dazu kommt dann, was der rechte Redner nicht entbehren kann, die Freude am lebendigen Wort, das er freilich wie ein wortspielender Romantiker gern tothetzt; und, fast symbolisch, die treuherzige Gleichsetzung aller Zeiten, die Anachronismen, wie wir heute sagen würden, im Stil Uhdes und Gebhardts.

Sein Vorgänger war ein protestantischer Prediger gewesen: Johann Balthasar Schupp (geb. 1610 in Gießen, seit 1649 in Hamburg, gest. 1661). Der streitsüchtige Mann erhebt überall prinzipiellen Widerspruch gegen das Herkömmliche; die Anachronismen sind bei ihm Grundsatz wie die herausfordernden Titel von der ehrbaren Hure u. dgl. Das Hamburger Ministerium fragt in Wittenberg an, ob es einem Dr. theol. und Pastor anstehe, daß er facetias, fabulas, satyras, historias ridiculas predige und drucken lasse; die höchste protestantische Autorität verneint es, aber er predigt weiter auch Späße und lächerliche Geschichten. Patriarchalischer, lehrhafter, auch etwas geschmackvoller als Abraham läßt er dessen Beweglichkeit und Kraft vermissen.

Wie Martin von Cochem neben Abraham a Santa Clara, steht neben Schupp ein vortrefflicher Erbauungsschriftsteller, Christian Scriver (geb. 1629 in Rendsburg, 1652 Archidiakonus in Stendal, 1667 in Magdeburg, gest. 1693) mit „Gottholds zufälligen Andachten“ (1671), die vielleicht hie und da schon ein wenig den altklugen Kinderton Campes zeigen, im ganzen aber doch einen herzgewinnend freundlichen Überredungston durchführen. Der fehlt auch seinem „Seelenschatz“ (1675—1692) nicht, der übrigens schon in seinem Umfang die Formlosigkeit der Zeit dartut — mein Exemplar ist ein ungeheuerer schwerer Folioband von über 1000 Seiten!

All diese Dialoge, Gesprächspiele, Anreden scheinen auf eine Tendenz zum Drama hinzudeuten. Aber wenn wir sie in dem vorigen Zeitraum trafen, so ist sie nun nicht mehr dieselbe. Damals eine naive Schaulust, Freude

an der symbolischen Klärung des Weltbildes, an der einfachen Geste. Jetzt ist vielerlei dazwischen gekommen: die nationale Erniedrigung, der neue Stil, das Auftauchen von Berufskomödianten. In den katholischen Ländern dauert die alte Art fort; aber selbst hier bringt das Jesuitendrama etwas Neues: die Anlage in doppelter Handlung, deren eine die andere bespiegeln und sinnbildlich vergrößern muß; wie man es etwa in Oberammergau beim Durchflechten der Passion mit Bildern aus dem Alten Testament noch sehen kann. Auch in protestantischen Gegenden dauerte das lateinische Drama fort und erreichte in Caspar Brulovius (geb. 1585 bei Pyritz, seit 1609 in Straßburg, gest. 1627) und Jacob Bidermann (geb. 1577 in Ehingen, 1606 am Gymnasium in München, 1615 an der Jesuitenuniversität Dillingen, gest. in Rom 1639) fast gleichzeitig in beiden Lagern seinen Höhepunkt, auch dies nicht ohne viel stärkere dramatische Zuspitzung. Das deutsche Drama aber wird jetzt erst, wenn auch in unvollkommenster Weise, was uns heute mit diesem Begriff untrennbar verbunden scheint: eine Erfindung, die seelische Erregungen hervorrufen will. Die Richtung auf das Psychologische ist das Neue — aber wohlverstanden: die Psychologie der Zuhörer ist gemeint, nicht die der Gestalten auf der Bühne!

Man kann bei der Entwicklung des deutschen Dramas im siebzehnten Jahrhundert zwei Stufen unterscheiden. Die erste kann man die des objektiven Dramas nennen. Wohl ist auch hier schon alles auf bestimmte Wirkungen angelegt, aber der Dichter strebt auch jetzt noch, diese einfach durch genaue Wiedergabe geeigneter Fälle zu erreichen. Die zweite Stufe ist die des subjektiven Dramas: hier ist ein Ereignis, wirklich dem Dichter, wenn auch in primitiver Form, zum Erlebnis geworden und seine eigene Stimmung will er in den Hörern erwecken. Beide Gruppen aber haben das gemein, daß die innere Einheit des lateinisch-deutschen Dramas zersprengt ist. Das Problem der eigentlichen Stoffwahl tritt erst jetzt an den Dramatiker — wie seit Wickram an den Romanerzähler — heran; und zumeist stehen sie ihm noch äußerst unbeholfen gegenüber.

Diese Entwicklung war wohl unvermeidlich. Beschleunigt aber ward sie durch die Entstehung eines eigenen Standes von Berufsschauspielern.

Seit die römischen mimi ausgestorben waren, hatte es solche nicht mehr gegeben; wohl Fahrende, die auch mimten, aber ohne hierin den Hauptberuf zu sehen. Nun treten von 1586 an mit zunehmender Häufigkeit englische Komödianten in Deutschland auf, erst von Fürsten eingeladen, dann selb-

ständig in festen Truppen ihr Glück versuchend. Daß man sie einlud, daß sie ihr Glück hier machen konnten, beweist beides, wie weit der Boden schon vorbereitet war. Bald sammelte man ihre Schauspiele, um sie von ihnen unabhängig aufführen zu können: 1620 erschien die erste Ausgabe der „Englischen Comedien und Tragedien". Sie enthielt hauptsächlich Dramatisierungen aus Bibel und Volksbuch: „Esther", den „Verlorenen Sohn" — „Fortunat"; von Shakespeare, der nicht genannt wurde, das schwächste — aber für diese Zeit stärkste! — seiner Dramen: den „Titus Andronicus". Zehn Jahre später folgte unter dem Titel „Liebeskampf" der andere Teil, der auch „Singekomödien" enthält.

Was brachten diese fremden Schauspieler nun Neues?

Das Erste und Wichtigste war der Begriff des Theaters. Früher war zu gebotenen Zeiten in besonderer Vorbereitung eine Aufführung ermöglicht worden; jetzt erscheint die unbegrenzte Möglichkeit gegeben, hervorzuzaubern, was nur die Sinne verlangen. Das Zweite ist ein theatralisch brauchbares Repertoire; das Dritte die ausgebildete Routine vor allem der Gesten, aber überhaupt der neuen Effekte.

Ihr Einfluß beruht nicht auf der Höhe ihrer Kunst. Es sind ziemlich traurige Gesellen, wie es scheint, Mimen, Possenreißer, Taschenspieler zugleich. Nicht auf den Dramen — sie bringen Shakespeare, aber wie! zugerichtet für Hörer, die nicht verstehen! Was aber bei dem lateinischen Drama anging, wo doch jedem die Handlung bekannt war, das mußte bei dem fremden Inhalt zur Zerrüttung führen. Die Seelenstudie vom Prinzen Hamlet wird zum „Bestraften Brudermord", und die Pantomime müssen wir uns als eine Steigerung jener trivialen Deutlichkeit denken, mit der unser Chodowiecki, „die Mausefalle" gezeichnet hat. Aber dieser Begriff des beweglichen Theaters ist es, dieser neue Thespiskarren, der eine Auswahl an geeigneten Stükken, der in eingeübten Komödianten und ihren Kostümen den ganzen Apparat mit sich führt. Unsere „Schmieren", ja die hochstehenden italienischen Theatertruppen machen es heute noch nicht viel anders.

Dies Vorbild brachte aber große Wirkungen mit sich. Wo Berufsschauspieler sind, entstehen Rollenfächer, die ihrerseits dazu beitragen, den Personenvorrat des Dramas in eine bestimmte Reihe typischer Gestalten zu zerlegen — das aber heißt an Stelle des Ausmalens gegebener Gestalten die psychologische Erfindung setzen. — Ferner: ein neuer Ehrgeiz wird erweckt, der allmählich zum stärksten besonders der jungen Dichter geworden ist: der

Ehrgeiz, sich aufgeführt zu sehen; er ist allerdings in Deutschland bis kurz vor Lessing mäßig geblieben.

Wundervoll hat über diese ersten tastenden, tappenden Berührungen des großen englischen Dramas mit dem deutschen Geist Gundolf geschrieben. Wir haben nur die wichtigsten Stufen in der Vorbereitung auf das wirkliche deutsche Drama zu schildern; denn das schafft doch eben erst Lessing. Aber Gryphius kommt ihm näher als Lessings unmittelbare Vorgänger.

Wie die germanischen Barbarenfürsten römische Münzen grotesk nachprägten, so bildeten deutsche Schriftsteller das selbst schon gröblich gefälschte Bild dramatischer Kunst nach, das die Engländer gebracht hatten. Ein Kalidasa fand sich nicht, der fremde Kunst mit einheimischer Art ganz zu durchdringen verstanden hätte.

Jacob Ayrer (Notar in Nürnberg; gest. 1605) geht noch ganz von der einheimischen Tradition aus; er richtet seine „Lucretia“ auf die starken Gesten und deutlichen Bewegungen der Engländer ein. Im übrigen enthält sein umfangreiches „Opus theatricum“ (1618) noch eine ganze Reihe von Fastnachtsspielen und Moralitäten. Aber schon der Titel ist zu beachten: nach dem Theater ist die Sammlung benannt, nicht nach den Schauspielen! — Er hat gleich eine Tendenz auf das Zyklische, verfaßt eine ganze Reihe von Historiendramen aus der altrömischen Geschichte, verwertet aber, wie die Engländer, auch Volksbücher (wegen des allgemeinen verständlichen Inhalts) und Themata der deutschen Geschichte wie Otto III.

Zwei protestantische Fürsten folgen, wie Christian II. von Sachsen der erste Gönner der engelländischen Komödianten gewesen war. Aber was der Landgraf Moriz von Hessen (geb. 1572, regiert 1592—1627; gest. 1632) gedichtet hat, ist nicht veröffentlicht. Dagegen geht Herzog Heinrich Julius von Braunschweig (geb. 1564; regiert 1589—1613) wirklich unter die Schriftsteller, wenn er sich auch unter den beliebten Anagrammen wie Hibaldeha (Heinrich Julius Brunsvicensis atque Luneburgensis dux Episcopatus Halberstadtensis Antistes) ein anständiges Inkognito sichert (1593 Susanna — 1594 Verlorene Sohn, Tragödia von einer Ehebrecherin, Comoedia von einem Wirte u. a.).

Der Welfenherzog ist unzweifelhaft wirklich der Autor und hat nicht bloß fremde Ware unter seine Fahne genommen, wie viele Kirchenlieder fürstlichen Personen, die sie liebten, zugeschrieben wurden. Er ist auch erheblich begabter als Ayrer und fortgeschrittener; er geht wirklich von dem Eindruck

der englischen Komödien aus, die er im ganzen nachzubilden versucht. Natürlich schreibt er in Prosa; doch wurden zwei seiner Stücke in Verse übertragen — wiederum eine typische Erscheinung; ging es doch noch Lessings „Philotas" so!

Die „poetische Gerechtigkeit" ist für die Auffassung dieser Zeit selbstverständlich; daß Tugend belohnt, Laster bestraft wird, gehört zur objektiven Anschauung. Die Bestrafung des ungerechten Richters ist eine unerläßliche Folge seiner schlimmen Taten. Aber beim subjektiven Drama wird noch eine persönliche Anschauung verfochten; da muß der Dichter überreden, zu seiner Stimmung bekehren. Mit sehr verschiedenen Mitteln, wie sie denn eben selbst sehr verschieden sind, versuchen es Gryphius und Lohenstein. Nun aber ist bei diesen Versuchen auch das Bestreben sich einzufühlen, um von innen heraus auf das Publikum zu wirken; das führt zu gedehnten Monologen, wie dem, der den „Sterbenden Papinianus" eröffnet, aber auch zu lyrischen Einlagen, wie sie Schiller gern zur Verdeutlichung der Stimmung benutzt hat.

Gryphius aber hat auch wirklich dramatische Anlagen — Lohenstein nur im übelsten Sinn theatralische. Andreas Gryphius ist in Deutschland überhaupt, und auf dem Kontinent seit Euripides der erste, dem das Drama zu einem Mittel wird, um sich selbst über Probleme klar zu werden. Die Paradoxie der Hinrichtung Karls I. regt ihn auf: wie konnte Gott ein gesalbtes Haupt auf das Schafott liefern? Wie ist solch frommer Bösewicht denkbar wie Cromwell? Der gerechteste der Richter, Papinianus, ist schmählich gefallen; wie war es möglich? Der Grübler bemächtigt sich des neu gewonnenen Apparats, um sich diese Frage beantworten zu lassen, indem er den Vorgang selbst von innen und außen beschaut. Dazu werden alle Hilfsmittel aufgeboten: von den Jesuiten lernt er für den Aufbau, von dem Niederländer Vondel für die lyrischen Einlagen; Rhetorik und rasche Wechselrede bot die ganze Tradition, die sich an Seneca lehnte. Aber er gibt sich selbst hinzu und seinen ganzen bittern Ernst.

Und wieder ist bei ihm allein Entwicklung zu beobachten. Um Fürstenmord bewegen sich drei Tragödien Leo Armenius, Katharina von Georgien, Carolus Stuardus; um den eines hohen Herrn Papinianus; „Cardenio und Celinde" aber spielt im Bürgertum. Dies ist nun auch unter Gryphius' ernsten Dramen das einzige, das nicht mit dem Tode endet, sondern mit Versöhnung und Verzeihung: das erste bürgerliche Drama ist auch das erste Schauspiel. Wo die „Fallhöhe" vorhanden ist, da fordert Gryphius' Ästhetik auch

den Fall. „Leo Armenius“, wo der Kaiser und sein Gegner Michael Balbus wie zwei Eimer im Ziehbrunnen auf und ab steigen, lehrt die Wertlosigkeit aller Macht; das Märtyrerdrama „Catharina von Georgien“ den Tod als das wahre Glück für den Frommen; „Carolus Stuardus“ muß sich mit der Prophezeiung begnügen, daß Albion an dem Königsmord zugrunde gehe; Papinianus erweist das Glück des Gerechten. Eigentlich liegt überall das Problem der Gerechtigkeit zugrunde, das ja in gewissem Sinn das dramatische Grundproblem ist. — Aber erst in „Carolus Stuardus“ hat der Dichter den Engländern die wirkungsvollen Gesten abgelernt, während der Zauberspuk des „Macbeth“ schon im „Leo Armenius“ nachgeahmt ist; und erst im „Papinianus“ bewegt sich statt der Figuren das Drama selbst.

In einer guten Arbeit hat Steinberg aber auch nachgewiesen, wie die Chorlieder, die erst nur zum Ausfüllen der Zwischenakte dienen, immer enger in die Handlung eingehen und in eigener Steigerung immer vernehmlicher den Sinn der Tragödien und das Fortschreiten der Handlung aussprechen. Sie sind das beste Zeugnis für den Charakter dieses subjektiven Dramas.

Aber derselbe Gryphius, dem zuerst in Deutschland der Begriff der Tragödie aufging — als eines Scheiterns des Helden an der Welt — hat auch als erster eigentliche Lustspiele gedichtet, die sich von den Fastnachtsspielen ebenso wohl durch die breitere Handlung als durch größeres spezifisches Gewicht unterscheiden. Wie Gryphius bei den Tragödien nicht einfach die Tatsachen samt der in ihnen enthaltenen Moral reproduzieren will — was die Absicht des älteren deutschen und lateinischen Dramas ist — sondern dazu noch die Stimmung, die sie in ihm innerlich erweckt haben, so soll auch das Lustspiel nicht lediglich durch komische Figuren und komische Effekte wirken, sondern einen bleibenden Gesamteindruck hervorrufen, was schon durch wechselnde Titel angedeutet wird: Freudenspiel, Lustspiel, Scherzspiel, Schimpfspiel (d. h. etwa Parodie). Der Eindruck der allgemeinen Vergänglichkeit und Wertlosigkeit alles Irdischen wird nur zu melancholisch durchgeführt. „Horribilicribifax“ (1665) führt den uralten Typus des feigen Maulhelden gegen die Rodomontaden der Generale und Offiziere ins Feld, die Deutschland nur zu gut kennen gelernt hatte; „Peter Squenz“ (1663) macht die burleske Einlage des „Sommernachtstraums“ selbständig, um die Unkunst der Komödianten von ihnen selbst parodieren zu lassen. Dabei bleibt er, wie in der Tragödie, der Schüler auch der Engländer: es ist eine bühnen-

wirksame Gebärde in ihrem Stil, wenn im „Schwärmenden Schäfer“ (1663) Lysis, indem er die Fliegen wegjagen will, Chariten ins Gesicht schlägt und ihr dann „dieses Opfer“ zu Füßen legt. Die Doppelhandlung des Jesuitendramas wird in dem Doppel-Lustspiel von dem „Verliebten Gespenst“ und der „Geliebten Dornrose“ (1660) nachgebildet, indem die zwei Stücke regelmäßig wechseln, wie die Erzählungen in E. Th. A. Hoffmanns „Kater Murr“. Übrigens benutzt Gryphius, wie es scheint, in beiden Handlungen Shakespeares „Romeo und Julie“. — Er verwendet hier den schlesischen Dialekt, und überall arbeitet er mit grotesker Sprachhäufung: im „Horribilicribifax“ fluchen die Säbelraßler auf spanisch und italienisch und der Schulmeister flüstert sein Latein und Griechisch dazu, was natürlich zu den üblichen Mißverständnissen Anlaß gibt.

Kommen wir nun von dem Manne, der ein deutscher Shakespeare so weit war, wie eben damals Deutschland einen Shakespeare hervorbringen konnte, zu dem großen lyrischen, epischen, dramatischen Tageshelden Lohenstein, so ist es fast ein Weg wie von Papinianus zu Horribilicribifax. Er sucht sich aus der Weltgeschichte „tragische“ Stoffe aus; das aber sind für ihn, wie für jeden unreifen Geschmack, schreckliche. Selbstmord, Muttermord, Folter und Qualen erfüllen die Bühne („Cleopatra“ 1661, „Agrippina“ 1665, „Epicharis“ 1665, „Ibrahim Sultan“ 1673, „Ibrahim Bassa“ 1685 erschienen, 1650 verfaßt — türkische Greuel waren besonders beliebt, weil sie gleichzeitig dem Türkenhaß und der Türkenfurcht schmeichelten). Suggestive Aufregungen hatte die Englische Tragödie gelehrt; nun kommt das psychologische Bedürfnis jener Zeit hinzu, die aus den Folterknechten nützliche Glieder der menschlichen Gesellschaft machte. Der Hörer soll schaudern, wie der persönlich biedere Ratsherr von Breslau selbst geschaudert haben wird, und mit gehäuftem Weh! Weh! weh mir! ach weh! wird dem Hörer vorgefühlt; was die Chöre im „Carolus Stuardus“ begannen, hat Lohenstein grob und maßlos fortgeführt. Aber daß solche Scheußlichkeiten Effekt machen, hat ja noch vor kurzem ein Theaterpraktikus wie Sardou bewiesen, indem er in seiner „Tosca“ das Publikum zum mittelbaren Zeugen einer Folterung machte, deren Furchtbarkeit auf der Bühne vorgefühlt wird!

Sahen wir nun in Gryphius' Lustspiel die Zeitsatire in dramatischer Form, treffen wir sie bei Schupp und Abraham a Santa Clara häufig in die Predigt eingekleidet, so konnte doch eine Periode, die so von inneren Gegensätzen zerrissen war, bei der der Widerspruch zwischen Forderung und Er-

füllung überall so laut schrie wie hier, in Politik, Moral, Kunst, einer selbständigen Satire nicht entbehren.

Schulung fehlte nicht. Die lateinische Lyrik hatte das Epigramm gepflegt, das zwar nicht satirisch zu sein braucht, doch aber mit innerer Notwendigkeit gern diese Wendung nimmt. Das Epigramm spielt daher auch bei den deutschen Lyrikern keine geringe Rolle: „Beischriften" geben Stieler, Gryphius und viele andere ihren Gedichten bei, Hofmannswaldau mit weitreichendem politischem Interesse; der Dialog bei Gryphius spitzt sich epigrammatisch zu.

Neben dem konzentrierten Epigramm lebte die epische Satire: als Satire auf einzelne Stände in den Schwankbüchern, als satirische Zeichnung der Religionsparteien in der konfessionellen Polemik. Aber das war saft- und kraftlos geworden; und die neuen Typen bei Gryphius: der Maulheld in der Uniform, der Wichtigtuer im Beamtenrock (der sich aber in der schlesischen Dornrose aus einer burlesken zu einer ernsten Figur — nicht entwickelt, sondern verändert), der Schmierenkomödiant, wie wir heute sagen würden, waren genial angefaßt, aber nicht mit künstlerischer Deutlichkeit durchgeführt.

Nun aber wird die Not immer größer; und die Verzweifelten sind gute Satiriker. Was der übrigen Kunst dieser Zeit fehlt, das besitzt ihre Satire: einen bedeutenden Kern; eine nationale und moralische Grundlage. Ob es nach dem dreißigjährigen Kriege überhaupt noch eine deutsche Nationalität geben solle — das war die furchtbare Frage. Für die Wahrung des alten nationalen Ethos (das Wort ist kaum zu übersetzen) streiten sie alle, Gelehrte wie Lauremberg und Rachel, Beamte wie Moscherosch und Grimmelshausen, Angehörige des niedern Adels wie Logau; erst als die Literaten die Satire in die Hand nehmen, wird sie mit Christian Reuter zwar künstlerisch abgerundeter, aber inhaltlich unendlich ärmer. — In der Form bleiben alle abhängig: die Gelehrten von der lateinischen Satire, Logau von dem lateinischen und zumal spätlateinischen Epigramm, Moscherosch und Grimmelshausen von dem spanischen Roman; doch gelangen Logau und Grimmelshausen zu bedeutender Selbständigkeit. Gute Patrioten sind sie alle, wie das ja Zincgref oder Fleming nicht minder waren; die literarische Abhängigkeit vom Ausland steigert eher noch dies Gefühl nationaler Scham.

Bei Johann Lauremberg (geb. 1590 zu Rostock, wo er Professor der Poesie und Mathematik wurde; 1623 an der dänischen Ritterakademie zu Soroe; gest. 1658) und seinem schwächeren Nachfolger Joachim Rachel

(geb. 1618 zu Lunden in Dithmarschen, Schulrektor, gest. 1669) kommt der partikularistische Ärger über die Abhängigkeit der Niederdeutschen vom Hochdeutschen hinzu. Wie bei Jeremias Gotthelf verkörpert sich bei Lauremberg in der einheimischen Art das gute, alte Wesen überhaupt; in der neuen Entwicklung — dem Städterwesen, würde Gotthelf meinen — sieht er nur verdorbene Sitten, lächerliche Trachten, überkünstelte Poesie. Bei Rachel werden die Themata allgemeiner, doch bleiben die Poeten und das alamodische Wesen darunter.

Die beiden Professoren halten Strafpredigten an das Publikum; Logau spricht für sich allein. Man könnte ihn unsern ersten Monologisten nennen. Denn die andern Epigrammatiker dichten für die Gesellschaft, er zeichnet mit der Feder wie Jacques Callot mit dem Stift was er erblickt auf und veröffentlicht es erst dann in pädagogischer Absicht. Auch von Gryphius' Art, dichtend die Probleme zu überwinden, ist in seiner Spruchpoesie etwas zu finden.

Friedrich von Logau (geb. 1604 zu Brockut bei Nimptsch in Schlesien, Rat des Herzogs von Brieg, gest. 1655) ist durch die gefälschten „Denkwürdigkeiten Valentin Gierths" der letzte Träger der „Dichterheldensage" geworden, wenn auch nur noch für die Literarhistoriker. Wir wissen wenig von dem Leben des Mannes, der einen Aufriß des deutschen Lebens in Form von Sinnsprüchen zu geben unternahm. Er hat seinen Namen dabei in „Salomon von Golau" gewandelt, und die hebräische Übersetzung von „Friedrich" steht diesem weisen Manne gut. Es erschienen erst (1638) Hundert Teutsche Reimsprüche (in Wirklichkeit 200), dann (1654) Dreitausend (in Wirklichkeit 3553), die nun Deutsche Sinngedichte genannt wurden. 1759 hat Lessing das Andenken an Logau erneuert.

Logau hat sich vor allem an den Engländer John Owen (gest. 1622; Epigrammatum libri decem 1612) gebildet. Aber bei diesem fand er nur, in witziger Zuspitzung, die alte zeitlose Epigrammatik mit den unsterblichen Thematen und der Lust am Wortspiel. Wo Owen Worte gibt, gibt Logau Sachen. Vor allem: bei ihm ist wieder die wirkliche Welt da, das Deutschland seiner Zeit mit seinen Höfen und Hofintrigen, Marodeurs und Pedanten. Wie Angelus Silesius drei Jahre später (1657) die unsichtbare, packt er die sichtbare Welt ins Sinngedicht. Dabei spielt natürlich die Emblematik ihre gute Rolle:

Die Weltgunst ist ein See,
Darinnen untergeh
Was würdig ist und schwer —
Das Leichte schwimmt einher,

was leicht in Arnds Weise zu illustrieren wäre. Auch von der Nürnberger Klangmacherei ist der Herzensfreund der deutschen Sprache nicht ganz fern. Galanterien im Zeitgeschmack können nicht ausbleiben. Aber, ein Wunder seiner Zeit, nie hat er geschmeichelt oder gebettelt: geschmeichelt freilich auch nicht seinem Vaterlande.

Jedes gute Sinngedicht ist eine Skizze, die satirisch weiter ausgeführt werden kann. Albertinus und Moscherosch geben, in unförmlicher Erweiterung, solche epischen Epigramme.

In Spanien war eine neue Kunstgattung aufgekommen: der Schelmenroman. Er war das realistische Gegenstück zu der über die ganze Literaturwelt verbreiteten Schäferdichtung: eine Darstellung des Lebens der unteren Gesellschaftsschichten nicht im lyrischen, sondern im epigrammatischen Stil. Der Tölpel, der Mensch ohne Ehre, der bisher nur dem Heldentum des Ritters als Postament gedient hatte, wurde plötzlich selbst zum Helden; und gerade das adelsstolzeste Land begann diese Bahn zu beschreiten, und in ihm ein hoher Beamter, Mendoza, aus einem der vornehmsten Geschlechter. Nun bot dieser erste Keim des sozialen Romans allerlei technische Bequemlichkeiten: eine geschlossene Handlung, wie sie das Leben des Ritters verlangte, forderte niemand von dem armen Kerl und „Gelegenheitsarbeiter“. Hier genügte eine Kette von Abenteuern. Es ist ferner deutlich, wie nahe dem Schelmenroman eine satirisch-pädagogische Tendenz liegen mußte.

Aegidius Albertinus (geb. 1560 in Deventer, Sekretär des Münchener Hofs seit 1593, gest. 1620), ein eifriger katholischer Propagandenschriftsteller, führte den spanischen Schelmenroman in Deutschland ein („Der Landstörzer Gusmann von Alfarche 1615) und gab damit dem Protestanten Moscherosch wie dem Katholiken Grimmelshausen eine wichtige Anregung. Er führte auch die Manier fort, unter der Rubrik eines Teufelskatalogs menschliche Schwächen und Dummheiten aufzuzählen, was ebenfalls Moscherosch nachahmte, indem er etwa den „Schergenteufel“ porträtierte.

Ein Nachkömmling arragonesischer Auswanderer, Michael Moscherosch (geb. 1607 zu Willstädt bei Straßburg; juristischer Beamter in verschiedenen Stellungen, gest. 1669), schrieb das neue „Schiff von Narragonien“, indem

er dem Spanier Quevedo die Form der Traumvisionen, den Spaniern überhaupt die Technik der Kulturbilder entnahm. Philander von Sittewald, der Menschenfreund aus Wilstaedt, ließ seine „Wunderlichen und wahrhaftigen Gesichte" nach der neuen Mode (1642 ff.) in fast regelmäßiger Folge erscheinen, bis sie als ein nahezu vollständiges Verzeichnis der geistigen Zeitkrankheiten, mit Register als Nachschlagebuch ausgestattet, erscheinen konnten. Er ist trotz seines Zorns auf das alamodische Wesen deutsch doch nur in seiner Gesinnung — wenn das ein „nur" sein darf! — und seiner Vorliebe für die Häufung; sonst sind die Form, der Inhalt, die Sprache von den fremden Mustern bedingt. Aber der Kern ist vortrefflich. Überall geht er auf den Gegensatz von Schein und Wesen los — übrigens ein Lieblingsthema der damaligen Lehrdichtung — und überall spricht der warmherzige Vaterlands- und Menschenfreund. Sein Verdienst ist, daß er noch an die Möglichkeit der Besserung glaubt, wo die andern resignieren, und daß er Wege zeigt, wo sie Utopien geben. Als eine Verstandesnatur hat er vorzugsweise, wie Sebastian Brant, die intellektuellen Fehler im Auge; und überhaupt die Schwäche der Männer, die sich von Weibern, Moden, Toren regieren lassen. An seine Art schließt sich die der beliebten satirischen Flugblätter und Pasquille, oft allgemeinen, häufiger noch besonderen Inhalts: die Münchener Bibliothek besitzt allein aus dem Zeitraum von 1650—1700 etwa 2000, aus dem einen Jahr 1689 nicht weniger als 150, die im Haag gar für die Jahre von 1621—1648 deren 2683! Selten entbehren sie ein Emblem oder doch ein Bild, oft des Witzes. Die Flugschrift wird, wie im 19. Jahrhundert, zum Ersatz der mündlichen Beredsamkeit, wobei aber die Bilder oft besser reden als der Text, wie in den satirischen Bilderfolgen der Reformationszeit; in dem verhältnismäßig unliterarischen Spanien dauert diese Tradition der gezeichneten oder gemalten Satiren bis ins 19. Jahrhundert mit dem genialen Goya fort. Anderwärts entwickelt sich aus der Flugschrift, die ja auch ernst, sachlich, bildlos sein kann, die Zeitung, die jetzt eben langsam periodisch zu werden beginnt.

Diese unruhigen Gattungen, die einzelne herausgreifen und wieder fallen lassen: Epigramm, Sittenbild, Satire gehören so recht dieser unruhigsten Zeit; das Epos verlangt wenn nicht ruhige Zeiten, so doch gleichmäßige. Wirklich gedeihen konnte denn auch nur der satirische Roman; der historische blieb ein Machwerk der Studierstube, das romantische Epos nun gar eins der Retorte. Überall, selbst bei Grimmelshausen, fehlt eine durchgreifende

Einheit der Komposition. Auf die Technik hat der Familienroman Wickrams weniger eingewirkt als der Staatsroman Amadis und die spanischen Schelmenromane. Die Motive, die schon den alten griechischen Roman bewegen: Menschenraub, Schatzfindung, gewaltsame Trennung, Orakel, Träume, Wiedersehen fehlen selten. Das psychologische Interesse wird durchweg gegenüber dem äußeren Geschehen vernachlässigt. Hierin aber bildet der bedeutendste, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (geb. zu Gelnhausen in Hessen 1625, aus dem Bauernstand; 1635 von hessischen Soldaten geraubt, im Kriege bis 1648; später Schultheiß in dem badischen Städtchen Renchen; gest. 1676) eine ruhmreiche Ausnahme. Er festigt die Anekdotensammlung des Schelmenromans in seinem „Abenteuerlichen Simplizissimus" (Buch I—V 1668, Buch VI 1669) zu einer psychologischen Entwicklung. Nach dem „Parcival" und zum erstenmal wieder in deutscher Sprache wird die Geschichte einer Seele geschrieben.

Grimmelshausen hat seinen Namen durch zahlreiche Anagramme der Unsterblichkeit lange zu entziehen gewußt; sein Werk ist rasch berühmt geworden und er hat ihm selbst auch zahlreiche kleinere Ableger, „Simplizianische Schriften" folgen lassen; einen romantischen Roman, „Dietwalds und Amelinden anmutige Liebs- und Leidsbeschreibung" (1669) hat er sogar unter seinem rechten Namen herausgegeben. Aber für die Nachwelt bleibt er der Schöpfer des Simplizissimus.

„Einvalt" zu sein, aus einem Guß, das war ein Ideal wie des Altertums so des Mittelalters; die Verstandeskultur neuerer Zeit machte „einfältig" zu einem Scheltwort. Ein reiner Tor ist dieser Simplex, mit dem deshalb Menschen und Schicksal ihr Spiel treiben, bis er nach abenteuerlichem Auf und Ab alles überwunden hat und als Einsiedler die höchste Stufe der Einfachheit wieder erreicht. Es ist also zunächst das Thema von dem Konflikt der Unschuld mit der „Welt", wie es von Wolframs Parcival bis zu Voltaires „L'ingénu" und Jakob Wassermanns „Kaspar Hauser" immer wieder zu künstlerischer Darstellung gereizt hat. Nirgends aber ist der Abstand zwischen der Einfachheit des unverdorbenen Bauernknaben und den Verwicklungen der „Kulturwelt" so ungeheuer. Aber der „Simplizissimus" ist keine „groteske Übertreibung"; die wirkliche Welt war so grausig, daß ihre Schilderung uns unwahr erscheint; ja daß die Erfindungen des Dichters phantastisch sein mußten, um ihr zu entsprechen.

Was wir sonst an diesen Schriftstellern vermissen, wenn wir sie selbst mit

kleineren Landsleuten der Shakespeare und Cervantes vergleichen, besitzt Grimmelshausen: die Gabe des „Zusammensehens". Die Fülle des Lebens, die bei Angelus Silesius, Logau, Moscherosch in enzyklopädisches Mosaik aufgelöst ist, wird hier in großer Konzeption in ein Menschenleben zusammengefaßt. Durch alle Tonarten geht das Buch; die kindische Dumpfheit, die Verderbnis des Weltlebens, das Einsiedlerdasein sind die Höhepunkte. Gelegentlich werden die typischen Erscheinungen, Plündern, Fluchen, Spielen etwas zu systematisch angeordnet; Kuriositäten dienen dem Zeitgeschmack; aber im ganzen bleibt der Gang groß und einfach: Grobianus wird durch faustische Wege erhoben. Nachdem er so die beiden Hauptrichtungen der Zeit überwunden hat, überwindet er diese selbst, und ein weltscheues Ideal wie in Andreaes wohlverschanzter Christenburg wird bis zu dem asketischen Gipfel des Einsiedlertums getrieben.

Der „Simplizissimus" ist, wie es ein rechter Zeitroman sein soll, ein Mikrokosmos, ein Abbild des damaligen Deutschland, wie kein zweites; und bis zu Goethes „Götz" besitzen wir keine zweite Darstellung einer deutschen Kulturepoche von vergleichbarer Totalität. Bezeichnend aber für die Wirklichkeitsscheu dieser Epoche ist doch selbst bei diesem Realisten das Einschmuggeln der Wahrheit unter dem Deckmantel der Romanhaftigkeit!

Das phantastische Auftreten dieser Wirklichkeit, die für Deutschland eine Räubergeschichte, ein Schaudermärchen und in den plötzlichen Wendungen des Schicksals — man denke nur an Wallenstein! — zuweilen auch ein Zauberstück geworden war, glaubte Wolfram Helmhard von Hohberg (in Lengefeld in Niederösterreich 1612 geb., gest. 1688) mit seinem „Hapspurgischen Ottobert" (1664) überbieten zu können; und gleichzeitig nahm er mit Ariost und Vergil den Wettkampf auf, überbot diesen auch durch die Zahl von 36 Büchern mit etwa 30000 Alexandrinern. Dem Habsburgergeschlecht als „dem vornehmsten und höchsten der Welt" wird ein Amadis zum Ahnen gegeben, eben dieser unbesiegbare Ottobert. Der geht nun durch die üblichen Abenteuer hindurch: Schlachten, Seekämpfe, Verrat. Er kommt zu den Einsiedlern und auf die öden Inseln, weshalb man eine Episode sogar als die erste Robinsonade bezeichnet hat. Türken, Russen, Polen treten auf, wie schon in den späteren Versepen; eine geharnischte Venus, Kuremunda, und ein liebestoller Roland, Galindo; an Verkleidungen fehlt es nicht, auch nicht (wie bei Gryphius) an einem Scheinbegräbnis. Von der Art der Erfindungen gibt etwa der „Inbegriff" des neunten Buches ein Bild: „Anädemon

mit der Ruremunda gefangenen Eltern will auf Rhodis Schiffen: wird durch Ottoberten und Horribal angesprengt und selbst gefangen. Ottobert verliebt sich in der Ruremunden Bildnis, und der alte Constans auf Veranlassung seiner Gäste beschreibt das Lob des Feldlebens..." Die Naivität dieser Phantasie wird nur von der des Illustrators übertroffen, der etwa zum zwölften Buch die kohlschwarzen Beine des schwimmenden Mohren so lustig über den Wasserspiegel hervorragen läßt oder zum sechzehnten die Wellen so wunderschön „kubistisch" zeichnet, daß man doch schon bei Kortums Jobsiade zu sein glaubt. Übrigens hat auch Hohberg die Kunst der deutlichen Geste gelernt: wie einer stockt, ehe er zu reden beginnt; wie er sich im dunklen Kerker umhertastet — auch das ist wohl Schulung an der neuen Theaterkunst. Sonst ist das zurückgreifende Erzählen fast das einzige Kunstmittel. — Davor nun haufenweise Dedikationen: deutsch, lateinisch, italienisch, mit Anagrammen und Komplimenten ohne Ende, und der „Unglückselige" (Johann Wilhelm von Stubenberg) attestiert dem „Sinnenreichen" (Hohberg) seine Erhabenheit über „Corneil, Taß". Wenn in dem literarischen Klub zu Madrid Lope de Vega sich die Brillengläser des Cervantes aufsetzte, „unförmlich wie weiche Eier", hatte dies Paar gewiß weniger zu bedeuten als die Hohenberg und Stubenberg bei verwandten gegenseitigen Hilfeleistungen.

Aber dieser unmögliche Versuch hat doch seine Bedeutung; konstruktiv: er soll Museum, Theater, Oper durch das Buch ersetzen; psychologisch: er zeigt das völlige Eintrocknen der Einbildungskraft, gerade wenn sie in Bewegung gesetzt werden sollte.

Einfacher hält sich natürlich der romantische Roman. Philipp von Zesen oder, wie er sich verdeutschte, Ritterhold von Blauen ist ein echter Romantiker, wenn auch nicht von der kühnen Art der Friedrich Schlegel und Brentano; ein passiver Romantiker, der sich am liebsten im Blauen aufhält und mit seiner wunderbaren Kartoffelnase und den ohne Zweifel wasserblauen Augen so lebensunklug in diese Welt hineinschaut, die ihn so selten verstand wie er sie. Aus seiner Sentimentalität heraus schrieb er die „Adriatische Rosemund" (1645); ein Familienroman, der die Liebesgeschichte durch konfessionelle Gegensätze zum tragischen Ausgang führt. Die Richtung der Zeit auf bildende Kunst und Opernszenen kommt in manchen Beschreibungen auf ihre Rechnung; sonst könnte es ungefähr auch ein moderner „Familienblattroman" sein.

Seine Haupttätigkeit entfaltete er aber im historischen Roman. Nur

darf man freilich hier nicht an Heldensage oder Walter Scott denken, sondern nur an das Kunstepos und allenfalls den „Professorenroman" der Ebers und Dahn („Ibrahims und Isabellens Wundergeschichte" 1645, „Die Afrikanische Sofonisbe" 1647, „Assenat" 1670). „Assenat", der erste biblische Roman ist das Beste; und jedenfalls haben alle Romane Zesens vor denen seiner Nachfolger das voraus, daß sie wenigstens als Kunstwerke gemeint sind. Andreas Heinrich Buchholtz (geb. 1607 zu Schöningen, gest. 1671 als Superintendent in Braunschweig) will in dem „gewaltigen Schreib- und Lesewerk" von Hercules und Valisca, samt der Fortsetzung von Herculiscus und Herculadisla, die Bildung der Zeit mit christlichen Ermahnungen zugleich übermitteln. Anton Ulrich Herzog von Braunschweig (geb. 1633, regiert seit 1704, wird 1710 katholisch, gest. 1714) sieht es mehr auf die höfische Politur ab („Die Durchleuchtige Syrerin Aramena" 1669—1673, „Octavio" 1677). Anton Ulrich ist etwas moderner, auch erfindungsreicher. An kühnen Effekten übertrifft sie der erfolgreiche Nachfolger Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen (geb. 1663 in Radmeritz in der Lausitz, gest. 1696), ein an der Auszehrung leidender Hypochonder, der sich für die Zurückgezogenheit seiner Existenz durch die Ausschweifungen seiner zwar sonst ziemlich tugendhaften, aber äußerst blutdürstigen Phantasie entschädigt. Seine „Asiatische Banise" (1688) mit dem lockend langen Titel ist bis in Goethes Jugendzeit hinein ein Lieblingslesebuch gewesen. Übrigens vereinfacht er die Handlung und beginnt sogar ein wenig zu psychologisieren.

Das Hauptstück dieser ganzen Romanproduktion sollte Lohensteins „Großmütiger Feldherr Arminius oder Hermann als ein tapferer Beschirmer der deutschen Freiheit usw." (1689—1690; fortgesetzt von seinem Bruder und Chr. Wagner) sein. Gedacht war an ein Kompendium des Wissenswerten in Romanform; so wurde denn auch eine maskierte Geschichte der zwölf ersten Habsburgischen Kaiser eingelegt. Dankbare Zeitgenossen schrieben die Reden oder die Sentenzen aus und veröffentlichten sie besonders.

Die „Adriatische Rosemund" steht durch ihre Beziehung zur Gegenwart und zu Zeitfragen vereinzelt; alle andern fliehen aus der Gegenwart in zeitliche und räumliche Ferne. Das war keineswegs nur eine deutsche Tendenz. Vielmehr sollte sie in einem englischen Werk gipfeln, das wir samt seiner deutschen Nachfolge gleich anschließen, weil es eben der inneren Chronologie nach mit der romantischen und historischen Epik zusammenhängt, allerdings auch als Reaktion und Symptom der Gegenbewegung.

Ein überaus talentvoller Journalist und Romanschriftsteller, Daniel Defoe (1661—1731) hatte wieder das Glück des einen unsterblichen Werks, wie sein französischer Genosse, der Abbé Prévost, mit „Manon Lescaut". Gestützt auf die Reiseberichte eines Matrosen, der auf die einsame Insel Juan Fernandez verschlagen worden war, schrieb er seinen „Robinson Crusoe" (1719), der im folgenden Jahre in deutscher Bearbeitung erschien und es in einem Jahr auf vier Auflagen brachte. Es brach ein literarisches Robinsonfieber aus, das das spätere Wertherfieber übertraf. Fast jedes Land, jede Provinz, jede Stadt bekam ihren eigenen Robinson, wie es heutzutage eine Holsteinische, Märkische, ja eine Berliner Schweiz gibt — allerdings mit dem gleichen Abstand vom Original.

Defoes Robinson ist das am meisten englische Buch der Weltliteratur. „Jeder Engländer ist eine Insel", sagt unübertrefflich Novalis; dies ist das Buch von der Insel, von dem „isolierten" Menschen. Ein französischer Autor hat einmal hübsch ausgemalt, was auf der Insel Crusoes ein Franzose, ein Deutscher etwa anfangen würden — der Engländer als Tatsachenmensch richtet sich sofort ein. So erhält das Buch das Aktive, Ermunternde, Rastlose, das es zum besten aller Kinderbücher macht; auch jedes Kind lebt ja auf einer einsamen Insel. Zugleich aber wird durch dies Fehlen aller „Gegenspieler" und anfangs auch aller Helfer die Geschichte sofort aus dem Abenteuer zur Entwicklung; an die Stelle des wahren kuriösen Erlebnisses setzt Defoe die psychologische Entwicklung. Die Gefahren des damaligen Romans sind abgeschnitten: die politischen und sozialen Kontroversen, die Erotik, das Intrigenwesen. Aber es bleiben fördernde Anklänge an Wohlbekanntes: an die biblische Idylle, an die „einsame Insel" und den scheiternden Seefahrer, Odysseus, Sindbad, Herzog Ernst.

Der „Robinson Crusoe" ist gewissermaßen der Roman an sich; auch der Weltliteratur konnte ein solcher Treffer nur einmal glücken. Der Leser hat alles, was er nur will: Spannung, Sympathie, dazu die Erhöhung der Stimmung, weil er sich unwillkürlich an Robinsons Stelle versetzt und sich gleiche Tüchtigkeit zutraut; ein bißchen lernt er noch überdies.

Bei den Nachahmern bleibt, wie gewöhnlich, nur die Schale übrig. Wie sie von Walter Scott nur die Kostüme entlehnten, so von Defoe nur das Kostüm der Erzählung. Irgend wer kommt auf eine Insel, heiratet eine Prinzessin und stiftet einen Staat. Nur ein kleiner Journalist in einer versteckten Ecke, gewissermaßen der Miniatur-Defoe in der später nur noch durch Otto

Erich Hartleben berühmt gewordenen Miniatur-Residenz Stolberg, schafft aus der Nachahmung des Robinson ein zwar künstlerisch ungleich tiefer stehendes, an psychologischem Reichtum aber vergleichbares Werk.

Wie der Verfasser des „Simplizissimus" und des „Schelmuffsky" ist der der „Insel Felsenburg" (1731) erst im 19. Jahrhundert mit Sicherheit festgestellt worden. Johann Gottfried Schnabel (geb. um 1690 in Sachsen, gab 1731—1738 als gräflicher Kammersekretär in Stolberg die „Stolbergische Sammlung Neuer und Merkwürdiger Weltgeschichte" heraus; gest. nach 1750) kam von dem historischen Interesse zum Roman, wie übrigens Ziegler und Kliphausen auch. Von früh an zeigte er jenes Talent, das Neue, Aktuelle, in den Dienst des Tages zu stellen, das den geborenen Journalisten kennzeichnet: wie Defoe die Nachrichten Selkirks, benutzte er solche, die ihm sein Sohn aus dem türkischen Krieg sandte. Dem starken zeitgenössischen Interesse an Utopien und Robinsonaden kam dann mit großem Glück sein Hauptwerk entgegen, das noch Tieck neu herausgegeben, der Däne Oehlenschläger geistreich erneuert hat. Der Verfasser selbst ist in kümmerlichem Beamten- und Literatendasein verschollen.

Die „Insel Felsenburg" hieß zuerst „Wunderliche Fata einiger Seefahrer". Der spätere Titel ist besser, weil er in der utopischen Insel den festen Mittelpunkt der Erzählungen heraushebt. Auch war er wohl dankbarer; aber der frühere läßt deutlicher erkennen, worin die Eigenart des Buches besteht. Denn die Insel mit ihrem phantastischen Staat und den mitgeteilten Musterpredigten ist wirklich recht trivial; neu aber ist Schnabels Gedanke, die deutschen Handwerker, die dorthin geholt werden, ihre Lebensläufe erzählen zu lassen. Sicherlich hat er tatsächliche Erlebnisse von Tischlern und Apothekern im Stolbergischen bearbeitet und zu einem Durchschnittsbild deutschen Bürgerlebens vereinigt. So erhalten wir nicht bloß ein Stück dokumentarischer Kulturgeschichte, sondern bei Schnabels geschickter Auswahl und Anordnung wirklich ein spätes Gegenbild zum „Simplizissimus", das durch Mannigfaltigkeit des psychologischen Interesses einigermaßen ersetzt, was ihm an Tiefe abgeht.

Die Teilnahme am Biographischen zeigt sich übrigens in dieser Zeit, die an merkwürdigen Charakteren so reich war, nicht eben stark entwickelt. Die gewöhnliche Form der Lebensgeschichte ist die Leichenrede; gerade die Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode besitzt einen Riesenvorrat von ihnen. Berühmte Helden und Fürsten werden im herkömmlichen Stil abgehandelt,

mehr chroniken- oder legendenartig als psychologisch. Kein Theolog oder Dichter interessierte wie einst Neidhart und Dr. Faust, wenn sich auch an die Entstehung einzelner Gedichte Sagen knüpften: Gerhardts „Befiehl du deine Wege" wird mit dem wichtigsten Augenblick seines Lebens, der Auswanderung aus Berlin, in Verbindung gebracht wie Luthers „Feste Burg" mit dem Wormser Reichstage. Der Anfang der Selbstbiographie, den in der Reformationszeit Götz von Berlichingen (um 1480 geb., gest. 1562) mit bestechender, aber nicht immer stichhaltender Treuherzigkeit gemacht hatte, wird nur etwa durch einen andern Adeligen, den Liegnitzschen Hofmarschall Hans von Schweinichen (1552—1616) fortgeführt, wobei ganz folgerecht der Hofmann den Raubritter ablöst und die Erzählung von Hoffesten und Schuldenmachen die von Überfällen und Brandschatzungen. Übrigens ist dieser Schlesier von den literarischen Schwächen seiner Heimat frei; er weiß flott und humoristisch zu erzählen. Das Bürgertum stellt dem Schulmann Thomas Platter (geb. 1499 im Wallis, gest. 1582 in Basel), seinem Sohn Felix Platter (geb. 1536, gest. 1614 in Basel) oder dem Stralsunder Bürgermeister Bartholämäus Sastrow (1520—1603) keine würdigen Nachfolger. Aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft endlich stammt auch die erste deutsche Meisterin des Briefs: Elisabeth Charlotte, Pfalzgräfin (geb. 1652, 1671 mit dem Herzog von Orleans, Vater des späteren Regenten und Bruder Ludwigs XIV., verheiratet, gest. 1722). „Liselotte" hat ihr Vaterland — das ihr hochverehrter Schwager verheeren ließ, wie als ewiges Denkmal seiner „Milde" die Ruinen von Heidelberg bezeugen — nicht wieder gesehen; aber, „zu den Hütten des Nordens aus südlicher Pracht fliegt ein Vogel jegliche Nacht", wie Ibsen in Rom dichtete. Ein unübersehbarer Briefwechsel nach Hannover, Heidelberg und andern deutschen Orten, wo ihr Befreundete wohnten, verband sie mit Deutschland. Ihre Briefe, voll Kraft und Saft, voll Humor und Zorn erregten früh Aufsehen. Leibniz lobte ihre Sprache als „reich, eigentümlich, an ursprünglichen Ausdrücken reicher als die Schriftsprache, wenn auch in der Form nicht überall korrekt". In der Tat ist der Abstand dieses prachtvoll gesunden Deutsch von dem der Zeremonialbriefe kaum geringer als der ihrer Briefkunst von der ihrer Pariser Zeitgenossin, der Madame de Sévigné. Der urkräftige Haß auf Frau von Maintenon, wirkliche Verehrung für den König, und Anhänglichkeit an die Heimat bilden den Dreiklang ihrer unerschöpflichen Mitteilungslust. Man möchte manchmal an Goethes Mutter erinnern; freilich

überragt die Frankfurter Patrizierin die Prinzessin ebenso weit an Herzensbildung wie an deutscher Kultur. Aber wie tut es wohl, in diesem Säkulum der gespreizten Grandezza einer Menschenseele zu begegnen, die sich selber auszulachen versteht und in dieser Epoche der Alabasterbusen und Korallenlippen einem Menschen, der einen höchst körperlichen Körper hat und ganz ehrlich diese Tatsache anerkennt!

So fehlt in unserem Bericht von primitiver, weil ganz von unten (oder auch von oben!) wieder aufbauender Kunst auch die Naivität nicht, die in solchen Epochen am seltensten zu finden ist; nicht weil sie nicht da wäre, sondern weil sie in solche Literatur keinen Eingang findet. Und Briefe stehen ja auch wirklich nur am Rande der Literatur! Ganz allmählich erst sollte der Mensch wieder durch die Formen durchwachsen, wieder den Mut seiner Individualität gewinnen und eine neue Kunstform schaffen, die nicht mehr von vornherein fertig etwaigen Inhalt erwartete, sondern wirklich nur der Körper war, den sich der Geist erbaut. Denn dem folgenden halben Jahrhundert war die schwere, aber glorreiche Aufgabe gestellt, einen Goethe möglich zu machen.

Achtes Kapitel: Der Weg zu Goethe. 1700–1750

Ganz gewiß hat eine jede Individualität das Recht, zunächst einmal für sich und auf ihr eigenes Recht hin gewürdigt zu werden. Aber im Zusammenhang der literarischen Gesamtentwicklung müssen die Kleineren an dem Gipfel gemessen werden. „Fort muß ich über hundert Stufen und Niemand möchte Stufe sein." Wie wir die früheren Perioden im Hinblick auf ihr gegenseitiges Höhenverhältnis beurteilt haben, so müssen wir es auch mit den Vorklassikern und denen tun, die wiederum die Vorläufer der Vorklassiker waren. Denn fast wie eine regelmäßig aufsteigende Treppe baut sich die deutsche Literatur von dem tiefsten Tiefstand um 1700 zu der höchsten Blüte um 1800 empor.

In seiner berühmten Darstellung der deutschen Literatur, wie er sie vorfand, im siebenten Buch von „Dichtung und Wahrheit" spricht Goethe es mit aller Bestimmtheit aus, was zu gewinnen war. „Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel." Sodann: „Bei diesem Umgange (mit Krebel und Pfeil) wurde ich durch Gespräche, durch Beispiele und durch eigenes Nachdenken gewahr, daß der erste Schritt, um aus der wässerigen, weitschweifigen, nullen Epoche sich herauszuretten, nur durch Bestimmtheit, Präzision und Kürze getan werden könne. Bei dem bisherigen Stil konnte man das Gemeine nicht vom Besseren unterscheiden, weil alles untereinander ins Flache gezogen ward."

Wiederholt spricht er noch von der weitschweifigen, proligen, wässerigen Epoche. — Wie man sieht, denkt er hauptsächlich an Prosa und Lyrik; auch kam das Drama für die frühere Epoche ja literarisch kaum in Betracht. Zweierlei nun vermißt er: in der Form Stoffbeherrschung, Konzentration, Sachlichkeit, im Innern den „nationellen Gehalt". Hierunter ist nun aber nicht ein nationalpolitischer Gehalt zu verstehen, wie wir es heute von vornherein auffassen würden, sondern ein kulturpolitischer. Man muß zur Deutung der wichtigen Worte Goethes Aufsatz über „Weltliteratur" hinzuziehen, in dem er auf kosmopolitischer Grundlage das Festhalten der Eigenart jeder Nationalliteratur fordert. Und so fährt er denn in „Dichtung und Wahrheit" fort: „Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die

nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen..." „Eines Werks aber, der wahrsten Ausgeburt des siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschem Nationalgehalt muß ich hier vor allem ehrenvoll erwähnen: es ist die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat: Minna von Barnhelm." Was also ist „höherer eigentlicher Lebensgehalt"? Das was wir „Erlebnis" nennen. Nationeller Gehalt also ist eine auf dem Erlebnis der Nation begründete Eigenart. Die englische, die spanische, die französische Literatur besaßen längst nationellen Gehalt; denn das Drama Shakespeares, Lopes, Corneilles war auf das Erlebnis der Nation gegründet und dadurch in seiner Eigenart bestimmt, gerade wie auch der Roman des Defoe, Cervantes, Abbé Prévost; die Deutschen ahmten alle den Formen nach, weil sie den Weg zur eigenen Form noch nicht gefunden hatten.

Zu dieser auf Nachahmung beruhenden Halbform bringt nun Goethe seine eigene Art in Gegensatz: „Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen." Dies eben fehlte der Dichtung jener „weitschweifigen" und „gehaltlosen" Periode. Das innere Erlebnis gibt der Goethischen Poesie „Gehalt des eigenen Lebens" und es „kristallisiert" mit innerer Notwendigkeit zu seiner ihm eigenen Form; die sitzt ihm dann angegossen auf dem Leib und erlaubt kein Faltenwerfen. Und dies also war es, was durch Goethe, aber zum guten Teil doch auch schon vor und für Goethe, zu erobern war: die innere Notwendigkeit der poetischen Gestaltung. Daß der Dichter, und wie er dichtet — beides muß innerer Zwang sein. Wie aber hätte man das den Gratulationspoeten und Sonettschmieden begreiflich machen sollen?

Damit glaube ich mit des sachkundigsten Mannes eigenem Urteil die Aufgabe dargelegt zu haben, die der Zeit der Vorbereitung auf Goethe gestellt war. Erst mußten die falschen und beirrenden Ideale des Opitzianismus abgetan werden; dann mußten die Dichter wieder lernen, zu erleben; endlich: ihr Erlebnis Form gewinnen zu lassen. Die erste, negative Arbeit fiel kleinen Kräften zu: der „politischen Poesie", der Hofdichtung; die zweite starken Talenten wie Günther, Haller; die dritte vielleicht weniger dichterisch fühlen-

den, aber künstlerisch stärker verarbeitenden wie Wieland und Lessing. Aber neben diesen stehen noch andere Erzieher, die selbst keine Künstler sind: Gottsched, die Schweizer, Herder, von denen wieder jeder einer jener Stufen entspricht: Gottsched der Organisator der neuen „vernünftigen" Literatur, Bodmer und Breitinger Fürsprecher der persönlichen Empfindung, Herder der Anwalt der inneren Notwendigkeit.

Schon die Zwangsherrschaft, die der Opitzianismus ausübte, mußte eine Gegenbewegung wecken. Nicht daß man viel kritisiert hätte — wenigstens öffentlich; privatim mochte Rist den Zesen einen Bärenhäuter nennen. Aber wer nicht nach der vorgeschriebenen Schablone dichtete, der war eben kein Dichter und blieb ungenannt.

Nun hatte die Schlesische Schule auch sichtlich abgewirtschaftet; Lohenstein bedeutete überall einen Gipfel, und wie roh seine „Kunst" war, konnte auch nachsichtigeren Augen auf die Dauer nicht entgehen. Lebendig war nur die Satire geblieben, die sich aber auch nie völlig in den Dienst der neuen Lehre gestellt hatte.

Die literarische Gegenreformation wird wie in solchen Fällen gewöhnlich nicht von den bedeutenden Geistern eingeleitet, sondern von den gescheiten Durchschnittsköpfen. In Christian Weise (geb. 1642 in Zittau, 1678 dort Rektor des Gymnasiums, gest. 1708) verkörpert sich diese Abwehr gegen die Verstiegenheit. Sein Name scheint symbolisch. Der in dieser Zeit auffällig häufige Vorname (den auch Thomasius, Wernicke und Reuter führten) deutet auf die Ermüdung an konfessionellen Streitereien, im Sinne von Logaus Sinngedicht:

> Luthertisch, päpstisch und kalvinisch — diese Glauben alle drei
> Sind vorhanden; nun ist Frage, wo das Christentum denn sei?

Der Vatersname bezeichnet das neue Ideal: Weltklugheit, Welterfahrenheit, Weltüberlegenheit. Wäre der Name uns aus dem Altertum überliefert, wir würden ihn für allegorisch halten wie den des Linos oder des Widsid. Denn durchaus löst der „politische Geist" den „galanten" ab. Man will die Wirklichkeit statt des Balletts; man will die praktische Erfassung statt der künstlichen Übermalung; man will, und dies ist ganz besonders zu beachten, den Staat statt der Gesellschaft. Von Christian Weises Publikum ist der hohe Adel, der die Sprachgesellschaften organisierte und den Gottsched von neuem zur Hilfe aufrief, so gut wie das „Volk" ausgeschlossen. Dafür ist seine gesamte Tätigkeit ausgesprochen national, ja lokal gemeint; der Schulmann,

der seine Vaterstadt nur während der Jahre des Studiums verließ, hat auch an den städtischen Angelegenheiten lebhaften Anteil genommen und war das verehrte Orakel in allen öffentlichen Fragen. Ein neuer Typus tritt auf, in aller Bescheidenheit, dem „Weisen" des Altertums vergleichbar, der auch vor allem Erzieher und Ratgeber war; und schwerlich hätte man Weise mehr ehren können, als wenn man ihn den deutschen Solon genannt hätte. Wir brauchen das Wort „politisch", „politische Poesie" jetzt in einem engeren Sinn als Weises Zeit, für die die Gesamtheit der Beschäftigung mit öffentlichen Fragen in dies Schlagwort einging; dennoch aber wird man in politischen Dichtern wie Uhland, Pfizer, Wolfgang Menzel am ersten Fortsetzer seiner Art sehen dürfen — freilich eben nur in ihrem allgemeinen Wesen; denn von Romantik darf man bei dem klugen Schulmeister nichts suchen. Im Gegenteil ist seine Art und Tendenz so nüchtern, praktisch, antipoetisch wie nur möglich.

Weise stammte von beiden Seiten von Böhmen ab, also aus dem Volke, das in Amos Comenius den ersten neueren Klassiker der Pädagogik hervorbrachte; sein Vater war Lehrer, der Großvater Prediger. So kam es, daß sich in seltener Vereinigung hier der Pädagog im engeren und im weiteren Sinne darstellt; der ausgezeichnete Schulleiter, der aus dem Schuldrama mit unermüdlichem Geschick ein Lehrmittel machte, wie es so vielseitig bisher nur die Jesuiten gekannt hatten, wird zugleich zum maßgebenden Kritiker und Muster literarischer Betätigung.

Wie so viel Schriftsteller der Zeit nach Opitz hat auch er sich in allen Gattungen versucht; und zwar geht er umgekehrt wie Wickram vom Roman zum Drama über. Aber er vereinigt in sich auch Anklänge an alle Meister. Im Lied fußt er auf der sächsischen Gruppe: Finckelthaus, Brehme, Greflinger, besonders Schoch. Im Roman auf Moscherosch (die „drei ärgsten Erznarren" 1672 sind durch ein Motiv aus Philanders „Gesichten" angeregt), während er Grimmelshausen ablehnt. Im Drama benutzt er Gryphius: er schreibt einen „neuen Peter Squenz", er verwendet seinen Dialekt; vereinzelt hat er ein Singspiel oder ein allegorisches Lustspiel in Rists Art verfaßt. Seine Satire aber berührt sich nicht nur mit Schupp, sondern auch mit Andreae: der „Politische Näscher" (1676) gehört mit der Warnung vor gefährlicher curiositas zusammen.

Das Grundelement ist überall die Erziehung zur Welterfahrenheit, und dieser realistische Hang bringt es auch mit sich, daß er die Komödien wieder

den Aufführenden auf den Leib zuschneidet, daß er überhaupt zuerst wieder auf Individualitäten ausgeht. Freilich trägt auch das dazu bei, seinen zahlreichen Dramen eine Brauchbarkeit über den Moment hinaus abzuschneiden; obwohl er unter dem Einfluß Molières von der bloßen improvisierenden Häufung der Späße zum komponierten Intrigenlustspiel („Vom verfolgten Lateiner" 1695) aufsteigt. Dagegen haben seine Romane die breiteste Wirkung ausgeübt. Nach jener Methode, die besonders Rist eingeführt, läßt er fast Jahr für Jahr einen Erziehungsroman erscheinen; wie jener über „das alleredelste Naß" und dergleichen schrieb, so hat auch Weise die lockenden Superlativüberschriften: „die drei Hauptverderber in Deutschland" (1671), „die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt" (1672) — man beachte die „weiträumige" Steigerung!; „die drei klügsten Leute in der ganzen Welt" (1675). Jedesmal werden ein paar Personen, die zwischen Individualität und Allegorie schwanken, durch eine Anzahl erziehlicher oder belehrender Abenteuer hindurch geführt, so daß zum Unterricht in der Weltklugheit reichlich Gelegenheit geboten wird.

Auch Weise versteckt sich anfangs hinter verschiedene, bezeichnend gewählte Namen: Siegmund Gleichviel, Catharinus Civilis; es ist die einzige Form der Phantasie, die noch anzutreffen ist, und wenigstens sind es doch keine Anagramme. Aber als eine in sich gefestigte Persönlichkeit ist er doch immer derselbe. In den hohen Stil darf er freilich nicht hinaufklimmen wollen; sonst läßt der Zeitgenosse Racines den Hohepriester in der „Athalia" rufen: „Man lasse doch die alte Bestie leben, die noch in ihrer Geilheit ersoffen, als wenn sie der jüngste Weiberrock im Lande wäre!" Aber wenn er einfache Prosa schreiben darf, ist sie kräftig und klar. Ebenso steht es mit den Stoffen: viel besser als die biblischen liegen ihm die aus der neueren und neuesten Geschichte, die er auch gerne wählt. Mit aufmerksamem Blick weiß er die großen historischen Kriminalfälle zu ergreifen, in denen historia magistra vitae wird; er dramatisiert den Ausgang der letzten mittelalterlichen Gestalten Frankreichs, des Marschalls d'Ancre, des Marschalls Biron, und in den Gerichtsszenen, die Masaniello in Neapel abhält, ist die summarische Justiz und die höhnisch-grausame Sophistik der Gerichtshöfe von 1789 schon vorgebildet. Wie bezeichnend, daß er nicht, wie Moscherosch in seinem liebenswürdigsten Werkchen, seinen Kindern ein „Christliches Vermächtnis" hinterließ („Insomnis cura parentum" 1643) sondern ein „Väterliches Testament d. i. Kurze Nachricht, wie ein zukünftiger Politikus in seinem Christentume

auf der Welt ein gut Gewissen behalten und in dem Tod die ewige Seligkeit bringen soll" (1690?). Es ist das große Problem, das sich an der Zeitenwende auftut. Wie die Minnesinger im innern Kampf waren, ob man Frau Venus dienen und doch gerettet werden könne, so fordert jetzt die Zeitgöttin Ratio status die Antwort auf den Zweifel. Noch Friedrich Wilhelm I. setzte seinem Feldmarschall von Natzmer auseinander, daß er gewisse Dinge nur als König tue, erhielt aber die soldatische Antwort: „Aber wenn der Teufel den König holt — wo bleibt Ew. Majestät?" Seitdem haben wir freilich Politik und Moral etwas sehr weit auseinanderzuhalten gelernt...

Weise hat selbstverständlich auch die Theorie der Kunst behandelt („Der politische Redner" 1677, „Curieuse Gedanken von deutschen Versen" 1691), von der herrschenden Manier mußte sich nicht nur die nüchterne Vernunft des „Politikus" geärgert fühlen, sondern auch der pädagogische Sinn des Schulmanns; wie Otto Ludwig es Schiller vorwarf, daß er die Jugend mit einem unwahren Bild der Wirklichkeit betrüge. Er selbst hält das Versschreiben für eine notwendige Beschäftigung junger Menschen — in den Nebenstunden (was dann schon die Titel der Canitz und Genossen wörtlich nehmen). Aber eben diese Nebenstunden sind doch nur ein Teil der Zeit des rechtschaffenen jungen Mannes; auch hier muß er der zukünftige Politikus sein. „Man muß die Sache also vorbringen, wie sie naturell und ungezwungen sind." Die Dekorationsmanier der Schlesier wird verspottet; er ist stolz darauf, wegen seines einfachen Stils vielfach verachtet worden zu sein. — Und so gibt er die erste ausgesprochen antiopitzianische Poetik. Er ist hier so wenig ein ganzer Boileau, wie er als Lustspieldichter ein ganzer Holberg oder als Romanschriftsteller ein ganzer Voltaire ist; aber immer ein Stück davon: ein vielgewandter und geschickter, des Witzes nicht entbehrender Anwalt der Vernunft. „Aimez donc la raison..."

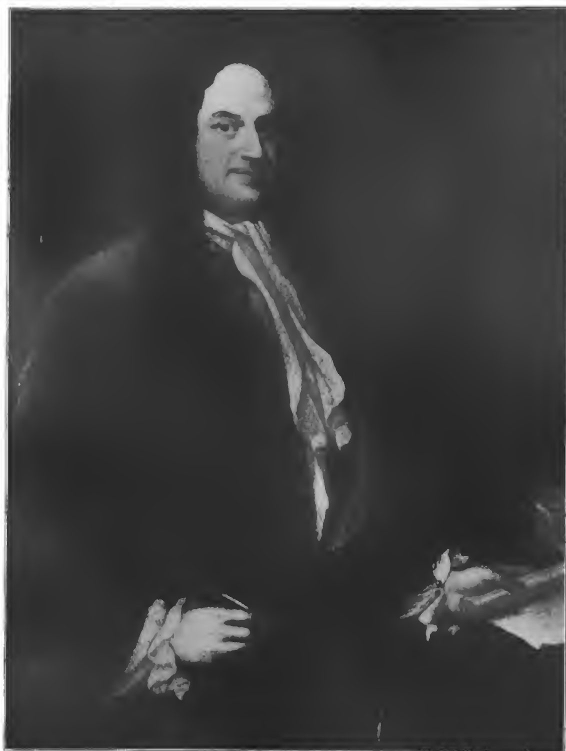
Diese Liebe zur gesunden Vernunft ist es, die die Grundstimmung der gesamten Aufklärung ausmacht. Es ist, oder war doch vor kurzem noch, Mode, über die Aufklärung die Nase zu rümpfen; vornehm war es nur, für die Romantik zu schwärmen. Ohne deren Ruhm verkleinern zu wollen, wird man aber doch sagen dürfen, daß wir der Aufklärung nicht nur alles verdanken, was die letzten Jahrhunderte an kulturellen Fortschritten gebracht haben; sondern daß auch in rein literarischer Hinsicht das Bedeutendste und Dauerndste aus ihr erwachsen ist. Nicht nur Lessing, auch Goethe ist ohne

die Aufklärung nicht zu verstehen, und Schiller ist geradezu der literarische Gipfel der Aufklärung; die Romantik aber hat auf die beiden Größten nur vorübergehend einzuwirken vermocht.

Natürlich aber darf man nicht ein Zerrbild von der Aufklärung entwerfen und sie so wenig nach dem alten Friedrich Nicolai — der junge war gar nicht übel — beurteilen wie die Romantik nach Zacharias Werner. Man darf sich auch nicht von konfessionellen Anschauungen verblenden lassen; ganz abgesehen davon, daß die Aufklärung zum großen Teil nicht nur religiös, sondern auch protestantisch oder katholisch ist (wie die aufgeklärten Kirchenfürsten in Süddeutschland es waren) — für ihr innerstes Wesen kommt die Stellung zum Dogma gar nicht in Betracht. Denn die Aufklärung, wie jede starke Bewegung, ist vor allem positiv, und ihre negativen Seiten haben sich erst im Kampfe für das Ideal entwickelt. Dies Positive aber ist ein Doppeltes: im Abstrakten jene begeisterte Liebe zur gesunden Vernunft, im Konkreten eine weniger laute, aber nicht minder lebhafte und wirkungskräftige Liebe zur Menschheit. Innerhalb der Christenheit war diese ganz gewiß der christlichen Religion eingeborene Liebe in der Wildheit der Kämpfe zwischen den Parteien, ich will nicht sagen verschwunden, aber oft fast unsichtbar geworden. Sicherlich gingen die Religionskämpfe selbst aus einer mißverstandenen Menschenliebe hervor; weder Luther noch der Gegenreformation darf der herzinnige Wunsch, ja das leidenschaftliche Verlangen abgestritten werden, die Seelen der geliebten Mitmenschen zu retten. Aber wärmer und herzlicher als in der Orthodoxie ward die tätige Menschenliebe dann doch von den Separatisten und Mystikern gepflegt. Und aus ihren Kreisen ging dann vielfach gerade die neue Bewegung hervor; wie Schleiermacher von den Pietisten herkam.

In dem ersten großen deutschen Aufklärer treten gerade die positiven Züge gewinnend hervor:

Gottfried Wilhelm Leibniz (geb. 1646 in Hannover, gest. 1716) ist nach Luther der erste bürgerliche Deutsche von europäischer Berühmtheit. Er verkörpert in sich zunächst jene übelberufene „Polyhistorie“, die in ihrer gewöhnlichen Form ganz gewiß nicht besser war als das noch mehr gescholtene Spezialistentum neuerer Zeit. Aber wenn im allgemeinen der Polyhistor ein Mann war, der alles transportable Wissen auf einen Fleck anhäufte und es dort liegen ließ — wie Jules Janin einmal von einem französischen Gelehrten sehr witzig gesagt hat: „Er weiß alles, aber weiter auch nichts“ —



Leibniz

Nach einem zeitgenössischen Gemälde im Besitz des Märkischen Museums

so ist Leibniz der große Lehrer der seit Aristoteles verlorenen Kunst, viel zu wissen und dennoch neues zu lernen. In jene Reihe der großen Organisatoren, die wir mit Luther, dem Augustinus der evangelischen Kirche, beginnen sahen, tritt er neben die Organisatoren der modernen Literatur — und des modernen Staats als Organisator nicht nur der modernen Forschung, sondern der modernen Bildung. Auch dies Wort hat einen übeln Klang bekommen; obwohl auch die größte Oberflächlichkeit der Bildung von der ihrer Gegner übertroffen worden ist. Aber zuzugeben ist, daß die Bildung jetzt, wie die Religion früher, übertragbarer Besitz geworden ist, statt persönliche Aneignung zu sein. Das aber war die Bildung des achtzehnten Jahrhunderts: ein individueller, neuerarbeiteter Besitz. Oder vielmehr: die individuelle Erweiterung der Erbschaften. Denn freilich blieb die neue Bildung zunächst auf diejenigen Kreise beschränkt, die als Rekrutierungsgebiet der Sprachgesellschaften bezeichnet werden können. Aber in diesen besaß der eine Teil „Gehalt" ohne Form, der andere „Form" ohne Gehalt; es galt nun, den geistigen Besitz der Gelehrten mit der gesellschaftlichen Kultur des Adels zu vereinigen.

„Bildung" ist ein aktiv gedachtes Wort, wie es „Eroberung" zunächst ist und „Ausbildung" noch heute: es ist die Fähigkeit des Menschen, der sich bildet, der aus sich erst einen rechten Menschen macht. Wenn nach einem beliebten Sinnbild — das in Mephistos Wort von der „Kultur, die alle Welt beleckt" noch fortdauert — die Bärenmutter ihr formloses Junges so lange beleckt, bis ein richtiger kleiner Bär daraus geworden ist — das ist Bildung. Diese Tätigkeit, diese Ausbildung des Menschen zu einer gewissen Vollständigkeit, zur Harmonie und Ganzheit ist das neue Ideal. Was Goethe in seiner Schilderung „Winckelmanns" den Hellenen nachrühmt: die ungebrochene Einheit; was Schiller als Ziel der ästhetischen Erziehung des Einzelmenschen setzt, wie Lessing es als Ziel der intellektuellen Erziehung des Menschengeschlechts gesetzt hatte — das ist das Ziel der „Bildung". Das humanistische Ideal liegt hinter diesem viel geschmähten Worte.

Leibniz ist der vollkommenste Vertreter der Bildung im siebzehnten Jahrhundert wie Goethe im achtzehnten und Wilhelm von Humboldt im neunzehnten. Was man von dessen Bruder Alexander gesagt hat, daß er für sich allein eine Akademie darstellte, das galt in noch höherem Grade von dem Mann, der die Berliner Akademie ins Leben rief als eine Pflanzstätte der Forschung und eine Festung der Bildung. Er sucht die Forschung insbesondere

auf zwei Gebieten zu fördern: durch eigene Arbeit in der Mathematik, durch Organisation in der Geschichtswissenschaft. Es sind die beiden lehrbarsten Wissenschaften in dem Umkreis der damals bekannten; Methodenlehre, Technik ist ja überall die große Sehnsucht, die sich in den zahllosen Poetiken, Briefstellern, Sprachlehren so gut bekundet wie in den Anweisungen zum seligen Leben. Bildung ist persönliche Aneignung lernbarer Eigenschaften; und Sokrates ist ihr erster Prophet gewesen.

Aber Leibniz war auch ruhmreich tätig in einem weniger unmittelbarem Unterricht zugänglichen Bezirk: als Philosoph. Gewiß berührt die Philosophie dieses weltweisesten der neueren Metaphysiker sich mit der Spinozas; aber wie viel individualistischer ist sie! Spinoza blickt auf das Weltganze, aus dem in unerklärlicher Weise sich die wirklichen Einzelnen aussondern; Leibniz auf die einzelnen Monaden, die in nicht minder unerklärlicher Weise sich zu der vorherbestimmten Harmonie zusammenfinden.

Der Staatsphilosoph war aber auch praktischer Politikus. Er bemüht sich um die Einigung der christlichen Konfessionen und wie um den religiösen so um den politischen Weltfrieden. Und von diesen praktisch-unpraktischen Organisationsbemühungen aus kommt er auch zur Sprachpflege. Er nimmt die auf Abfassung von Wörterbüchern gerichteten Pläne der Sprachgesellschaften in veränderter Gestalt auf; er gibt in ihrem Sinn seine „Unvorgreiflichen Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der Deutschen Sprache" (1697) heraus, übrigens mit recht ungenierter Benutzung des Grammatikers Schottelius; seine eigenen Gedichte sind die üblichen Nebenstundenprodukte.

Die Grundlage seiner Bildung aber und des von ihm mehr praktisch als theoretisch aufgestellten Ideals ist die Naturwissenschaft. Auch hiermit erfolgt eine Wendung, die für die Dichtung von Bedeutung ist. „Vom Nützlichen durch das Wahre zum Schönen" sollte die Anordnung von Goethes „Wanderjahren" führen; es ist der Gang auch, den die Stellung zur Natur in unserer Dichtung durchmacht. Opitz betont das Nützliche selbst bei den Rosen; Brockes betrachtet die Blumen wie ein Naturforscher; Klopstock preist die Schönheit der Erfindungen der Mutter Natur. — Ferner aber ist bei der Naturwissenschaft unmittelbarer als bei den bisher im Vordergrunde stehenden philosophisch-historischen Disziplinen die Wirklichkeit zu ergreifen, die die früheren Poeten so ganz verloren hatten.

Doch ist der nächste Erzieher aus den Kreisen der Aufklärung alles eher

als ein Naturforscher. Leibniz schrieb schließlich doch nur für die Gelehrten — Christian Thomasius (geb. in Leipzig 1655, 1690 Professor in Halle, gest. 1728) hat ein neues gebildetes Publikum vor Augen und zwar so deutlich, wie der geborene Journalist und Agitator die vor sich sehen muß, die er werben will. Er geht von der akademischen Jugend aus und zeigt Oktober 1687 zum erstenmal am Schwarzen Brett der Universität eine Vorlesung in deutscher Sprache an; aber diese deutsche Ankündigung verheißt einen „Discurs, welcher gestalt man denen Franzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen soll"! Die nationale Erziehung bedurfte der fremdländischen Muster; der eifrige Patriot war deshalb so wenig ein „Französling" wie die Jungdeutschen. — Das eigentliche Organ sind dann (von 1688 an) die „Monatsgespräche über allerlei neue Bücher", die erste deutsche Literaturzeitung. Auch hier ahmt er denen Franzosen nach in der Klarheit und Verständlichkeit des Stils; freilich nicht im Geschmack, wie etwa der „Roman des Aristoteles" zeigt. Überall paradox greift er herrschende Vorurteile an; er hat die Hexenprozesse und die Folter glänzend bekämpft, aber aus Lust am Widerspruch auch die Vielweiberei verteidigt. Solch keckes Vorgehen braucht aber eine programmatische Zeitschrift. In künstlerischer Hinsicht den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" von 1772 oder gar dem „Athenaeum" der Romantiker gar nicht zu vergleichen erfüllen sie die gleiche Aufgabe wie jene: indem sie zwischen dem Publikum und den neuen Ideen eine unmittelbare Fühlung herstellen, schaffen sie eine Lesegemeinschaft, wie diese neuen Ideen sie brauchten.

Thomasius hatte den Pietisten nahe gestanden; war doch der Gegensatz zur Orthodoxie bei Pietisten und Aufklärern der gleiche. Aber als er dann politische Philosophie trieb, mußte er sich Spenern entfremden. Auch sein Lehrer und väterlicher Freund Samuel Pufendorf (geb. 1632 zu Dorf Chemnitz in der Grafschaft Meißen, gest. 1694) entstammte frommen Kreisen, einer orthodoxen Pastorenfamilie. Die Heftigkeit und Wirksamkeit der Streitschrift konnte Thomasius von diesem aktiven Politiker, Hofhistoriographen und Hofpamphletisten des Großen Kurfürsten lernen.

Aber es sollte sich doch zeigen, daß in Deutschland immer noch die Einwirkung auf das gelehrte Publikum die bedeutungsvollste war. Viel stärker als Leibniz und Thomasius hat der deutschen Sprache der dritte große Christian der Aufklärung seinen Stempel aufgeprägt: Christian Wolff (geb. 1679 in Breslau, 1706 Professor in Halle, 1723 von Friedrich Wilhelm I.

bei Strafe des Stranges ausgewiesen, 1740 von Friedrich II. zurückberufen, gest. 1754).

Der Bürgerphilosoph behandelte in der üblichen enzyklopädischen Manier der Reihe nach alle philosophischen Themata in klarer, wenn auch pedantischer Anordnung und schuf so für eine Generation von Professoren, Lehrern und liberalen Geistlichen die „symbolischen Bücher der Aufklärung". Seine Hauptleistung aber liegt auf dem wichtigen sprachlichen Gebiet. Hier hatte die Umständlichkeit und Unsachlichkeit im Verein mit der Fremdwörterei ein breiiges, knochenloses Ausdruckswesen geschaffen; schon daß Wolff auf strenge Logik drang, war von hoher sprachpädagogischer Bedeutung. Er hat nun aber auch positiv Großartiges geleistet, indem er, und er fast allein, die deutsche Terminologie der wissenschaftlichen Rede schuf. „Was Leibniz, der große Denker auf einsamer Höhe, an deutschen Worten geschaffen, ohne daß ihm ein Echo entgegenscholl, was der buntschillernde Thomasius durch sein wunderbar reiches sprachschöpferisches Talent spielend hervorgebracht hatte, allerdings nie greifbar und in seinen Ausdrücken stets variierend, alles das macht sich Wolffs umsichtiges Sprachgeschick zunutze, indem es manche Ausdrücke fallen läßt, manche annimmt, manche neu fixiert." Piur, dem wir diese Charakteristik entnehmen, hat aber auch nachgewiesen, wie vieles die Mystik dem ihr so wenig verwandten Rationalisten geschenkt hat. Dahin gehören Ausdrücke wie Erbauung, Beschaulichkeit. Aus der Volkssprache nahm er Worte; andere schuf er neu, und zwar aus dem Begriff, nicht durch sklavische Übersetzung. So hat er Kunstworte wie Bewußtsein, Selbständigkeit neu gebildet, die uns beinahe selbstverständlich scheinen. Öfter hat er nur von verschiedenen Ausdrücken den geeignetsten auszuwählen; so hat er erst in der mathematischen Terminologie Ordnung geschaffen, Dreieck für Triangel, „Durchmesser" für „Durchschneider" zum Alleingebrauch gebracht. Sicherlich muß man es Piur zugeben, daß „die Art und Weise, wie Wolff die deutsche philosophische Terminologie schafft, seine sprachliche Bedeutung erhöht und außerordentlich wichtig ist für die einheitliche Durchbildung der philosophischen Ideen in der Folgezeit". Hat er doch bezeichnenderweise „Einheit" als mathematischen Kunstausdruck erst eingeführt; vorher hieß es „die Eines" (unitas).

Wie Jacob Böhme für die deutsche Literaturgeschichte mehr bedeutet als die meisten zeitgenössischen Dichter, so stehen auch an Wichtigkeit hinter Thomasius und Wolff die gleichzeitigen „Hofdichter" weit zurück.

Die „Hofpoesie“ hat im wesentlichen nur negative Vorzüge. Eine Anzahl von Dichtern versucht, durch Anlehnung an französische Muster eine zugleich „politische“ und aufgeklärte, nüchtern glatte Poesie zu liefern. Ihr völliger Mangel an Schwung und Phantasie unterscheidet sie von der Hofpoesie Weckherlins. Hin und wieder hilft die neue partikularistische Freude des Preußen oder Sachsen an der neugewonnenen Königskrone der höfischen Gelegenheitsdichtung zu einigem Glanz. — Der Beste ist der Erste: Friedrich von Canitz (geb. 1654 in Berlin, 1680 Legationsrat, gest. 1699). Wie die Schenken am Hof des Prinzen Heinrich, wie Dietrich von dem Werder, der Hofmarschall und „Mann comme il faut“ bei der Fruchtbringenden Gesellschaft, so kommen jetzt die Legationsräte und Zeremonienmeister zu einer offiziellen poetischen Mission. Johann Ulrich König, Sr. Kön. Maj. in Polen und kurfürstl. Durchlaucht zu Sachsen Geh. Sekretar und Hofpoet (geb. 1688 zu Eßlingen, 1729 Zeremonienmeister am Berliner Hof als Bessers Nachfolger, gest. 1744), der selbst durch seine Beschreibung eines kurfürstlichen Manövers (August im Lager, Heldengedicht, Erster Gesang, benannt: „die Einholung“ 1731) berühmt wurde, lobt in seiner Lebensbeschreibung Canitzens noch besonders, daß er „eine genaue Kenntnis der Hof- und Weltgebräuche“ besaß, „und diese mit einem so leutseligen Wesen vereiniget, daß er die Kunst besaß, ohne sich etwas zu vergeben, sich weit unter seinen Stand herabzulassen“. Dazu gehören denn auch seine „Nebenstunden unterschiedener Gedichte“ (1700), Übersetzungen und Nachahmungen Horazischer Satiren und französischer Epigramme, Trauergedichte von trockener Herzlichkeit, „galante und Scherzgedichte“ von anständiger Flachheit. — Der Schlimmste ist Johann Besser (geb. 1654 in Frauenberg in Kurland, 1685 brandenburgischer Gesandter in London, dann Zeremonienmeister in Dresden und Autorität auf diesem Gebiete, Hofpoet, in Dresden gest. 1729). Wie König ward Besser geadelt; solche Leuchten der deutschen Literatur mußten dem Bürgertum entzogen werden. Aber der grobianische Diplomat, der die Ehre seines Kurfürsten am Hof von St. James dadurch wahrte, daß er den venezianischen Gesandten fortdrängelte, ist leider in seiner Poesie ebenso grobianisch wie lüstern. Die äußerste Gemeinheit in Gesinnung und Form macht seine Schriften (1711 u. ö.) so ziemlich zu dem Widerlichsten, was vor Kotzebues Pamphlet „Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn“ in deutscher Sprache geschrieben ward. Aber das ärgste von diesen — Gedichten hat die brave Liselotte einer Freundin, der Kurfürstin von Hannover, zur Lektüre empfohlen.

Den Abschied von der Emblematik bedeutet K. G. Heraeus (1671 in Stockholm geb., kaiserl. Rat in Wien, gest. 1730). Seine „Gedichte und lateinischen Inschriften" (1721) verpflanzen die französische Medaillenpoesie nach Deutschland. Damit wird die Sinnbilddichtung auf ihre ursprüngliche dekorative Absicht zurückgeführt; das Epigramm hat seinen Kreislauf vollendet. Heraeus war Numismatiker: sein Studium der Schmuckmünzen ist für die Wendung von der Symbolisierung zur wissenschaftlichen Einordnung so bezeichnend wie Speners Studium der Heraldik. Übrigens zeigt Heraeus Geschmack, wenn er allegorische Ballette einrichtet, denn auch er ist ein rechter Festdichter; wogegen seine Trauergedichte noch sehr „schlesisch" ausfallen. — Ein österreichischer Sieg, des Prinzen Eugen bei Temesvar, ist auch der Gegenstand der bekanntesten dichterischen Leistung von Gottscheds lebenslang verehrtem Lehrer, dem Mediziner Joh. Valentin Pietsch (1690—1733 in Königsberg; Poetische Werke 1725).

Wir wiesen schon auf die bekannte Verwandtschaft von Aufklärung und Mystik hin; literarisch gehen sie aber weit auseinander. Die Hofpoesie, aus dem Geist der Aufklärung geboren, strebt zur Einfachheit des Ausdrucks, wenn sie auch die Eierschalen des Opitzianismus noch nicht völlig abgeworfen hat; die pietistische Poesie wandelt den Floskelstil nur aus dem Weltlichen ins Geistliche. Mindestens gilt das für die Lyrik desjenigen Zweigs des Pietismus, der am stärksten seine eigene Richtung nahm, der Herrenhuter. Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (1700 in Dresden geb., sächsischer Hofrat, dann nur noch für seine Gemeindesache tätig, gest. 1760), der erste hervorragende Kirchengründer Deutschlands seit der Reformationszeit, rühmt sich zwar seiner ungekünstelten Poesie; aber in der Zurichtung der Rede durch halbsymbolische Lieblingswendungen, in dem Aufputzen der Worte durch Deminutivbildungen, selbst in der bedenklichen Verwendung sexueller Motive — einer Gefahr, die sich bei aller Mystik leicht einstellt — ist er der schlesischen Künstelei aufs engste verwandt. Auch seine Predigten („Öffentliche Reden des Ordinarii fratrum") sind im Stil noch völlig unfrei: einfache Sätze, aber mit Fremdworten überhäuft. Er sagt einmal von Gott: „Der Vater hat sich ihre Pflege und Wartung mit zur business, zur Amtspflicht genommen, zur eigenen Sache gemacht." Oder: „Christus ist der erste recorder gewesen —." Sind das Anpassungen an das Deutsch-Englisch der Hörer in Philadelphia, so heißt es ein andermal: „Solch ein Häuflein, wo es ist, hie und da in der Welt, ist einem süß, lieblich und venerabel." Bei seinen Nachahmern wird

diese Manier man möchte sagen der „galanten“ Andacht dann völlig ins Läppische getrieben — eine Schwäche, die die in ihrer Mission und Selbstverwaltung so großartige Gemeinschaft längst abgestreift und verworfen hat. Übrigens ist in diesen letzten Punkten wieder der im neuen Sinn politische Geist der Herrenhuter als Symptom der Zeit zu beachten: sie organisieren sich nicht nur in kirchlicher, sondern auch in staatlicher Hinsicht und die — nicht erzwungene — Regelung der Ehe durchs Los entspricht Ideen mancher Staatsutopisten.

Bedeutende Liederdichter oder Prediger hat Herrenhut meines Wissens nicht hervorgebracht. Wohl aber gehen aus der gleichen Stimmung wie die Brüdergemeine zwei Sänger hervor, die an dichterischer Eigenheit Paulus Gerhardt vielleicht überragen: Chr. Fr. Richter und Tersteegen. Diese sind bereits von dem Pietismus bedingt, der kirchlichen Erneuerung der protestantischen Mystik.

Jacob Böhme hatte eifrige Verehrer wie Gichtel (1638—1710); Johann Arnd eine über die protestantische Welt verbreitete Gemeinde, aus der Philipp Jacob Spener hervorragt (geb. 1635 zu Rappoltsweiler; 1686 Oberhofprediger in Dresden, gest. als Probst in Berlin 1705). Seine Tat ist eigentlich wieder nur eine organisatorische: die „frommen Wünsche“ derer, denen die Kirche zu weltlich geworden war, suchte er in seinen „frommen Zusammenkünften (collegia pietatis) seit 1670 in Frankfurt am Main zu verwirklichen. Die Andacht außerhalb der Kirche wird methodisch geregelt, wie es insbesondere die Jesuiten in der katholischen Kirche längst getan hatten; die „Frommen im Lande“ schließen sich zu kleinen Innerkirchen zusammen, ohne feste Satzungen — auf geistlichem Boden, was der idyllische Anarchismus Eberlins von Günzburg auf weltlichem erstrebt hatte. Als Prediger bringt er keine Neuerung. Und auch der eigentliche Kirchengründer des Pietismus, Aug. Herm. Francke (geb. 1663 in Lübeck, lernte 1684 Spener kennen; seit 1692 Prof. in Halle, gest. 1727) glänzt vor allem durch seine praktische Tätigkeit: die Gründung des großen Hallischen Waisenhauses mit seinen Nebeneinrichtungen (Druckerei, Apotheke usw.) ist die erste selbständige Leistung des deutschen Bürgertums in sozialer Arbeit. Gerade der demütige Pietismus erzieht wieder Männer: den demokratischen Zug teilen die Herrenhuter mit den Quäkern, und ihre Vorbilder, die Böhmischen Brüder, hatten ihn nie verleugnet; in Schwaben, wo eine volkstümlich-politische Richtung nie ausgestorben war, gingen dann Männer daraus hervor wie

J. J. Moser (geb. 1701 in Stuttgart, 1727 Professor in Tübingen, 1736 in Frankfurt an der Oder, 1759—1764 auf dem Hohentwiel widerrechtlich in grausamer Haft, gest. 1785) und sein Sohn Friedrich Karl von Moser (geb. 1723 in Stuttgart, 1772—1780 Minister in Darmstadt, gest. 1798). Der ältere, ein fleißiger Verfasser von Kirchenliedern, hat fast als erster seit der Zeit der Bekennerprediger den Mannesstolz vor Fürstenthronen gegenüber der Willkür des Herzogs von Württemberg und dem alle Gelehrsamkeit verachtenden Soldatendünkel Friedrich Wilhelms I. bewiesen; der jüngere, der Bräutigam von Frl. von Klettenberg und Gegner von Goethes Freund Merck, ist in der politischen Flugschrift ein wahrer Meister, immer als tapferer Bekämpfer mehr noch des Beamtenabsolutismus als der fürstlichen Willkür („Der Herr und der Diener“ 1759 — eine der besten Prosaschriften der Lessingischen Jugendzeit). Auch er hat geistliche Gedichte, Psalmen und Lieder gedichtet. Oder auf den pietistischen Führer folgt der Dichter als Sohn: Franckes herrschgewaltiger Helfer Joachim Lange ist der Vater des Dichters Samuel Lange.

Der eigentliche Kirchenlieddichter des Pietismus darf aber Christian Friedrich Richter heißen (geb. 1676 in Sorau, Arzt des Hallischen Waisenhauses, gest. 1711). Ein Lied wie „Es glänzet der Christen inwendiges Leben“ schlägt völlig neue Töne an: es wird der psychologische Typus des Erwählten gezeichnet, fast wissenschaftlich, empirisch, wie Zinzendorf etwa Gottes Gerechtigkeit als eine Erfahrungstatsache schildert oder Spener methodische Interpretation in den Predigten gibt; wie dieser ja auch als Begründer der Heraldik und Bestreiter sagenhafter Dynastenursprünge den wissenschaftlichen Geist der Epoche betätigt. Aber Richter löst diese Seelenschilderung in eine innerlich beglückte Stimmung auf, der die schmucklos klare Form nirgends widerspricht. Die Sinnbildnerei ist noch nicht ausgestorben: „Wie kann ein Bär des Schafes Sanftmut üben?“; aber seine Leitworte sind die einfachsten: Vater, Kind, Paradies; während sonst „Majestät“ ein Lieblingswort der zeitgenössischen Kirchendichter wird.

Der reformierte Pietist Gerhard Tersteegen (geb. 1697 in Mörs, Bandweber, gest. 1769) ward durch die Erbauungsstunden eines pietistischen Kandidaten erweckt; die tätige Richtung wird bei ihm, wie später bei Jung Stilling, durch ein halbärztliches Wirken erwiesen. Schon die Titel seiner Dichtungen zeigen Verwandtschaft mit Angelus Silesius und Spee: „Geistliches Blumengärtlein inniger Seelen“ (1729) mit „kurzen Schlußreimen“,

auch spielende Überschriften wie „Fromme Lotterie". Aber in der Großartigkeit der Töne erinnert er an seinen Konfessionsgenossen Neander. „Gott ist gegenwärtig!" „Ich fühl's, du bist's, ich muß dich haben!"

Diese letzten Verse sprechen allein schon aus, was der Pietismus als Gesamterscheinung für die Dichtung bedeutet. Was Lavater materialisierte und Schleiermacher formulierte, das ist hier schon lebendig: die Begründung der Religion auf das eigene Erlebnis. Nicht von der Überlieferung oder aus der Bibel — aus der eigenen Empfindung soll der Fromme seinen Glauben gewinnen. Diese Anschauung von der Priorität des Erlebens, das dann durch die Heilige Schrift und Tradition nur bekräftigt wird, war gewiß aus der des alten Protestantismus abzuleiten: dort aber herrschte die Glaubenssatzung, die nun erst erlebt werden sollte. Den gleichen Weg ging die Dichtung. Goethe, der den kirchenfeindlichen Pietisten Gottfried Arnold (geb. 1666 zu Annaberg, 1689 im Verkehr mit Dresden, gest. 1714 in Perleberg) mit Eifer und Anteil gelesen hat („Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie" 1699), hat von ihm nicht bloß die separatistischen Abneigungen gelernt („Es ist die ganze Kirchengeschichte Mischmasch von Irrtum und von Gewalt"; und schon im „Faust": „die Wenigen die was davon erkannt ... hat man von je gekreuzigt und verbrannt"); von Frl. von Klettenberg nicht bloß den lebendigen Begriff der Ergebung („fiat voluntas"; „Wenn Islam gottergeben heißt — in Islam leben und sterben wir alle"), Goethe brauchte nur die religiösen Forderungen der Pietisten auf ästhetische Fragen anzuwenden — und der „neue Dichter" war da. Aber auch die Begriffe der Auserwähltheit und des engeren Kreises gingen auf die jungen Dichter und Theoretiker über. Nicht minder die Art der Werbung und Befestigung: wie die „Stillen im Lande", Pfarrer, Hofmeister, adelige Damen, pensionierte Offiziere sich ein Netz von Beziehungen erwirken; wie Briefe vorgezeigt, Empfehlungen ausgetauscht, Erkennungszeichen verabredet werden — all das wiederholt sich bei der Empfindsamkeit und beim Sturm und Drang.

Diese antiliterarischen oder doch nur halbliterarischen Strömungen bereiten also der neuen Dichtung den Boden. Das Letzte mußte doch in der Literatur selbst geschehen. Aufklärung und Pietismus senden ihre Streiter aus zum Kampf gegen den Opitzianismus.

Der kritisch-parodistische Angriff der Neumeister, Reuter, Wernicke bewegt sich überwiegend auf den durch Chr. Weise gebahnten Pfaden. Dann erst kommen positive Gegenkräfte: dichterisch tätig in Günther und Brockes,

theoretisch wirksam in Gottsched und Bodmer. Und nun, auf Aufklärungstruppen und Vorhut, folgen die Vorklassiker und ihre Genossen: Haller, Hagedorn, Pyra; hinter ihnen aber reitet als der Feldherr des einziehenden Heeres: Lessing.

Noch wird durchweg in sehr persönlicher Weise gekämpft, selbst wo die prinzipiellen Gegensätze erkannt werden. Das macht das Publikum vielfach irre. Die rechte literarische Kritik anstelle der persönlichen (und landschaftlichen) hat Lessing selbst erst allmählich erreicht; und Rückfälle in die ältere Manier begegnen selbst noch in der Hamburgischen Dramaturgie.

Immerhin stehen schon die ersten antischlesischen Kritiker über der nur persönlichen Lobhudelei oder Tadelsucht, wie sie z. B. Rist geübt hatte. Daniel Georg Morhof (geb. 1639 in Wismar, Professor der Poesie und Wernickes Lehrer in Kiel, gest. 1691) hat in seinem „Polyhistor (1688) die enzyklopädischen Neigungen der Zeit mit merkwürdiger Kürze und Präzision in dem „ersten Grundriß der allgemeinen Literaturgeschichte" befriedigt, nachdem er in seinem „Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie" (1682) schon der Vater der deutschen Literaturgeschichte geworden war. Für Opitz, Fleming, Tscherning (seinen Lehrer) und sogar für Lohensteins Dramen hat der höchst verständige Mann zwar noch lebhaftes Lob; aber im allgemeinen warnt er doch sehr vor Schwulst und erkennt die Vorzüge der damaligen französischen Poesie. Übrigens wird auch Shakespeare auf fremde Empfehlung genannt, den er aber nicht selbst kenne. Von der blinden Verehrung der Franzosen noch frei sucht er aus literarpatriotischem Eifer nach guten Mustern und findet manchen neuen Gesichtspunkt. — Kritischer im herkömmlichen Sinn des Wortes geht Erdmann Neumeister (geb. 1671 bei Weißenfels, gest. 1756) in seinem Specimen dissertationis historiocriticae de poetis Germanicis huius saeculi praecipuis (1694 als Magisterarbeit erschienen) vor; später ward wider seinen Willen die „Allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" (1707) veröffentlicht. — Neumeister, der in dem orthodoxen Hamburg ein Pastorat bekleidete, war ein theologischer Kampfhahn der alten Schule; mit Hamburger literarischen Pastoren im Krieg wie Lessings Goeze mit Alberti; lebenslang ein unerbittlicher Feind der Pietisten und vor allem des visionären Pegnitzschäfers Petersen; Bekämpfer der von Friedrich Wilhelm I. durchgeführten Union. Über 200 Schriften hat er hinterlassen. Seine eigenen Gedichte sind glatt, aber nach Waldbergs Urteil von pietistischen Anklängen nicht frei;

„ja in einzelnen seiner Lieder hat er der familiär-vertraulichen Art der Zinzendorfischen Lieder vorgearbeitet." Um so mehr fragt man sich, was den Feind der Pietisten zu den scharfen Urteilen seiner Jugendschrift zwang. War es der weltliche Ton der Tageskunst? Empörte der opernhafte Schmuck den literarischen Bilderstürmer?

Allgemeiner faßt Burchard Mencke (geb. 1675 in Leipzig, Professor dort, gest. 1732) den Widerspruch gegen den Zeitgeschmack. Der Ahnherr von Bismarcks Mutter ward durch die Begründung der deutschen Gelehrtenzeitung Acta eruditorum einflußreich und steigerte seine Zeitkritik in der berühmten Streitschrift de charlataneria eruditorum (1715) zu einer heiteren Verspottung des vielfach so hohlen Scheinwesens und Scheinwissens der Gelehrtenkaste. Als Dichter hat er in methodischer Folge unter dem Namen Philander von der Linde Galante — Scherzhafte — Ernsthafte — Vermischte Gedichte (1705, 1706, 1706, 1710) erscheinen lassen. Sein leichter beweglicher Geist mußte sich gegen die Unwahrheit der falschen Belesenheit, gegen die Eitelkeit und Untüchtigkeit der noch immer die Literatur neben den Professoren beherrschenden Pastoren wenden. Übrigens gehört er seit einer Reise nach England, auch hierin ein schwächerer Vorläufer Lichtenbergs, zu den ersten Propheten Albions in Deutschland.

Daß es um den Ruhm der Schlesier schlecht zu stehen begann, bewies der Abfall des Schlesiers Benjamin Neukirch (geb. 1665 im Fürstentum Glogau, gest. 1729 in Ansbach). Er gab Lohensteins „Armin" heraus, dann (1695) mit einer kritischen Vorrede Hofmannswaldaus und seiner Genossen Gedichte. Daß er sich von Lohensteins Namen abwandte, brachte ihn in Not und Bedrängnis — so mächtig war der Einfluß der Opitzianer. In Berlin ward dann Canitz sein Beschützer, unter dessen Einfluß er seine Satiren schrieb, die auch mit Menckes Art Verwandtschaft zeigen („Auf unverständige Poeten").

Galten diese Angriffe hauptsächlich der Lyrik, die ja die Hauptgattung der schlesischen Schule war, so wird nun auch der Roman der Opitzianer, und zwar höchst wirksam, angegriffen.

Christian Reuter ward 1665 in der Nähe von Halle geboren; er studierte seit 1688 in Leipzig, wird 1699 relegiert, 1703—1710 lebte er in Berlin, dann geht seine Spur verloren. Daß seine Autorschaft der witzigsten deutschen Satire erst spät festgestellt wurde, sagten wir schon. Erst durch Friedrich Zarncke ward sein Leben, soweit wir es überhaupt kennen, aufgehellt.

Vorhanden war bereits die allgemeine Stimmung gegen die poetische Unwahrheit. Nun kommen persönliche Erfahrungen eines bissigen, jungen Literaten hinzu; und ohne eigentliche Absicht steigert er seine persönliche Satire zu einem allgemeinen Angriff gegen den hochtrabenden historischen Roman und die Staatsaktion. Ein sehr beliebiges lächerliches Individuum wird zu einer symbolischen Gestalt wie Molières Trissotin (der Abbé Cotin), doch mit viel größerer Rundheit. Schelmuffsky wird zu einem gebildeteren Eulenspiegel, der dafür aber auch geprellt wird statt zu prellen; zu einem Finkenritter, dessen Lügengeschichten nicht bloß dem erfinderischen Spieltrieb, sondern zugleich auch der mimischen Satire dienen. Der studierende Bauernsohn geriet mit seiner Wirtin, der Witwe Müller im Gasthaus zum Roten Löwen, wegen nicht bezahlter Miete in Konflikte von keineswegs individuellem Charakter. Sich in persönlichen Pasquillen zu rächen, war in den Literatenkreisen Leipzigs längst beliebt. Daß die Frau Wirtin und ihre beiden Töchter keine Musterbilder der Sittlichkeit und ihr Sohn ein verwöhnter Stubenhocker war, werden wir ruhig annehmen dürfen. Der exmittierte „Hausbursche" nahm erst die Damen aufs Korn: in dem Lustspiel „die Ehrliche Frau zu Plissine" (1695) werden sie unter Benutzung Molièrescher Motive geprellt, indem sie einen Backwarenträger für einen vornehmen Werber halten müssen. Dann kommt der Sohn Eustachius dran in „Schelmuffsky curiöser und sehr gefährlicher Reisebeschreibung zu Wasser und Land" (1696); rasch folgt ein zweiter Teil („gedruckt zu Padua eine halbe Stunde von Rom"; 1677), der gegen alle Gewohnheit der zweiten Teile von Romanen dem ersten nicht nachsteht.

Schelmuffsky ist zunächst dieser arme Junge, der mit seinen Reiseabenteuern lügenhaft geprahlt haben muß. In unerschöpflicher Phantasie — Brentano, damit keineswegs nach Wunsch ausgestattet, konnte sie nicht sattsam bewundern — läßt Reuter ihn bald von den niederländischen Generalstaaten bekomplimentiert werden, bald dem Großmogul das Rechnen der Geschäftsbücher beibringen, bald den hauptsächlich vom Heringsfang lebenden Papst oder das hoch oben auf einem Berg gelegene Venedig besuchen. Alle Damen verlieben sich in ihn und kredenzen ihm sein Lieblingsgetränk. Dies ist kein feines, der Widerspruch zwischen der breiten Roheit der Handwerksburschenseele — was keine typische Eigenschaft sein soll! es war die Zeit, in der Tersteegen seidene Bänder webte! — und dem Versuch, sich als galanter Kavalier zu geben, wirkt ebenso ergötzlich wie der zwischen dem

tödlichen Ernst des Vortrags und den wundervollen Unmöglichkeiten oder Trivialitäten. Und bald sehen wir hinter Eustachius—Schelmuffsky, seinem Herzbruder und seinen Bewunderern die durchlauchtige Syrerin Aramena oder das blutig doch mutige Pegu auftauchen und die ganze innere Unwahrheit dieser pomphaften Schilderungen lokaler und historischer Ferne. Die trivialen Leitmotive, wie der Refrainfluch „der Tebel hohl mer" parodieren die feierliche Rede Zesenscher Helden. Selbst der Stolz auf die deutsche Ur- und Heldensprache wird verspottet, wenn die „allervollkommenste und akkurateste Edilion in Hochdeutscher Frau Mutter Sprache an den Tag gegeben" ist. — Zuletzt hat noch ein Graf Lüttichau daran glauben müssen, den das Lustspiel „Graf Ehrenfried" (1700) heranholt; neuerdings hat Otto Hinnerk den Gegenstand geistreich und gemütvoll erneuert.

Zur Entscheidung wird der Kampf um den Opitzianismus dann durch die Fehde zwischen Wernicke und Postel gebracht. Christian Wernicke (oder Warnecke) geb. 1666 in Preußen, seit 1685 in Kiel; dänischer Resident in Paris, gest. 1725) war wie Besser und König nur bürgerlicher Hofmann. Seine patriotische Empfindung wird durch die berüchtigte Bemerkung des Jesuiten Bouhours, kein Deutscher könne ein bel-esprit sein, gereizt. Wie Neukirch durch Canitz wird er zu Boileau bekehrt; ein kosmopolitisches Element steckte übrigens dem Sohn einer vornehmen Engländerin schon im Blut. — Als dichtender Weltmann gibt er seine „Überschriften oder Epigrammata" (1697) heraus. Als Gesamtwerk sind sie mit dem von Logau zu vergleichen: eine epigrammatische Übersicht der deutschen Zustände, doch mit stärkerer Betonung des Literarischen. Wernicke fehlt die Herzensgüte, die die Sinngedichte des schlesischen Edelmanns zuweilen geradezu lyrisch färbt; es fehlt ihm das Positive Logaus überhaupt, seine Weltweisheit, sein Gottvertrauen. Dagegen ist sein Witz viel schärfer entwickelt; er hat sich nicht umsonst an dem französischen Esprit geschult. Den geistreichsten, feinsten deutschen Schriftsteller auf der Scheide des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts" nennt ihn Erich Schmidt, und man darf das Lob wohl auf einen weiteren Zeitraum ausdehnen. Er fügt das Zitat aus Hagedorn bei: „Wer hat nachdrücklicher den scharfen Witz erreicht? ... An Sprach' und Wohllaut ist er leicht, an Geist sehr schwer zu übertreffen."

In diesen Epigrammen tadelt er, noch mit Vorsicht und Einschränkung, die Häupter der zweiten Schlesischen Schule. Ein beliebiger Dichterling, Christian Heinrich Postel (aus Freiburg im Lande Hadeln, geb. 1658,

Advokat in Hamburg, gest. 1705) griff ihn an, um Hofmannswaldau und Lohenstein zu schützen; ein schlimmerer, Christian Fr. Hunold (geb. 1680 in Wandersleben in Thüringen, 1700 Literat in Hamburg, gest. 1721) Verfasser bedenklicher Romane und einer Poetik (Die allerneueste Manier höflich und galant zu schreiben 1702) von bösester Schlesierart, ging zu einem allgemeineren Angriff auf Wernicke über. Der wehrte sich; das eigentliche Opfer des Kampfes ward — Hans Sachs, den Wernicke (um einen größeren Parodisten, Platen zu zitieren) „gesalbt zum Stellvertreter der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft, die auf dem Hackbrett Fieberträume phantasiert und unsere deutsche Heldensprache ganz entweiht". (Doch ward der treffliche alte Poet im gleichen Jahre durch Wagenseils Buch von der Meistersinger löblichen Kunst gegen die Verachtung der gelehrten Poeten geschützt und für die späte Verherrlichung durch Richard Wagner bereitet.) Schließlich blieb aber der Opitzianismus selbst auf der Strecke. Denn als erster ging Wernicke, ohne sich zu der Plattheit der Weiseschüler zu bekennen, gegen den Mittelpunkt ihrer Stellungen vor: gegen den verstaubten Schatz unwahrer Bilder. „Zinnober krönte Milch auf ihren Zucker-Ballen" — ist ein Vers, welcher nebst unzählig anderen in seinen Gedichten gefunden wird, und durch welchen er zwei schöne Brüste bezeichnen wollte. Nun betrachte man die wunderbaren Wörter, die hier in eine Reihe gedrängt sind. Zinnober, Milch, Zucker, Ballen und gekrönet. Hätte sich nicht Saffran zu Milch und Zucker besser als Zinnober gereimt? Hätte man nicht besser getan, wenn man Zuckerkasten für Zuckerballen gesetzt hätte, weil der Zucker ja nicht wie andere Kaufmannswaren in Ballen, sondern in Kasten aus Westindien gebracht wird ...?" Das Willkürliche dieser Verwendung vorrätiger Bilder, die nie aus der Situation heraus entstehen, sondern im Kasten bereit liegen, ist hier endlich gepackt. So wollte Swift später eine Leihanstalt einrichten, aus der notleidende Poeten sich mit Metaphern und Prunkworten ausstatten könnten.

Die Tradition der schlesischen Schule hat noch lange nachgewirkt und noch in den vulgären Poetiken unserer Tage findet man ihre Spuren. Aber sie hat aufgehört, eine lebendig wirkende Macht zu sein. Von all dem Gold, Marmor und Purpur belastet sind die Pappkulissen zusammengebrochen. Stand Opitz unter dem Zeichen Ronsards, so herrscht jetzt Boileau. Das Vorbild der Canitz und Wernicke ist auch für die Satiriker der vorklassischen Zeit noch maßgebend.

Christian Ludwig Liscow (geb. 1701 zu Wittenburg in Mecklenburg, Hofmeister in Lübeck, Sekretär, seit 1741 im Dienst des in Sachsen allmächtigen Grafen Brühl; 1749 verhaftet und abgesetzt, gest. 1760) — man sieht, sie heißen nunmehr alle Christian! — schließt sich der Technik an, die Boileau von Horaz übernommen, aber weiterentwickelt hatte: für die hauptsächlichen Laster oder Schwächen der Zeit bestimmte wirkliche Persönlichkeiten als Vertreter herauszugreifen, lächerlich zu machen und zu verfolgen. Christian Reuter war dazu durch seine geniale Behandlung gekommen, an sich war das Persönliche bei ihm das Erste; Liscow geht wie Wernicke von dem Allgemeinen aus; weshalb auch die Angegriffenen so erstaunt waren — wie — wenn man Kleines mit Großem vergleichen darf — D. Fr. Strauß bei Nietzsches Streitschrift. Allgemein gehalten ist nur die bekannteste seiner Satiren: „Die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Skribenten gründlich erwiesen" (1736). Die direkte Ironie ist seine beständige Waffe, die er doch wohl von ihrem furchtbarsten Meister, Jonathan Swift, erlernt hat; es ist die Waffe einer Zeit, in der Siegesgewißheit und Ermüdung wechseln, vor allem aber, wie bei Swift und Wernicke, und Liscow, in ihrer Durchführung das Kennzeichen harter, negativ und rein verstandesmäßig angelegter Naturen. Und so hat Liscows Unerbittlichkeit es denn auch in den „Elenden Skribenten" eigentlich immer wieder mit „meinen drei Freunden, Sivers, Philippi und Rodigast" zu tun.

Liscow als erster richtet sich gegen jenen Grundfehler gerade der deutschen Literatur, gegen den noch Goethe zeitlebens mit Erbitterung kämpfen mußte: die Duldung des Dilettantismus. Die theologische Beredsamkeit in der „Kläglichen Geschichte von der jämmerlichen Zerstörung der Stadt Jerusalem", die weltliche in des Professors Philippi in Halle sechs deutschen Reden, die scholastische Rechtsphilosophie des Professors Mantzel in Rostock, das Treiben der elenden Skribenten überhaupt — es sind ebenso viele Beweise für das ahnungslose Gebaren der Pfuscher; und die bewundernden Ausrufe an den großen, teuern, außerordentlichen Philippi oder die Ankündigung der herrlichsten Werke von Sivers parodieren nur die jämmerliche Lobwirtschaft, die durch die opitzianischen Gratulationsgedichte epidemisch geworden war.

Liscow gebietet nicht über die satirische Einbildungskraft Swifts; aber wer hätte den phantasiereichsten aller Satiriker auch je erreicht? Gewiß ermüdet die Monotonie, die immer nur das Klägliche als glänzend hinstellt;

aber an Breite war man nun einmal gewöhnt; macht doch Liscow sogar die Register zum Auffinden der schönsten Stellen bei Lohenstein in einem sehr witzigen Register zu seinem ersten Pamphlet gegen Sivers nach! Er schreibt ein so gutes einfaches Deutsch wie kaum ein anderer. Er ist in seinen Anschauungen sehr modern, so daß er bei aller Vorsicht sich wiederholt gegen den Vorwurf ketzerischer Gesinnung, offener Kirchenfeindschaft schützen muß. Mündlich war er nicht so vorsichtig, und ein paar Spottworte gegen Brühl haben ihn um seine Stellung gebracht. Zum Märtyrer war er nicht geschaffen: seine Kampfesweise ist noch ganz von der niederen Moral der damaligen „geistigen Kämpfe" beherrscht; wie seine Gegner mit Denunziationen und Kanzelflüchen arbeitet er mit Nennung falscher Namen und indiskreten Mitteilungen. Er verkörpert in sich den neuen nationalen Ehrgeiz, im Witz es den Franzosen gleich zu tun, und noch Lessings Satire konnte bei ihm in die Schule gehen. Aber schließlich ist doch diese Art der Satire ein Krankheitssymptom, mindestens ein Symptom einer Krise im Geistesleben: wie viel höher steht bei aller Roheit der Form die Satire der Reformationszeit oder die des reifen Lessing, in der ein hohes Ideal und sittlicher Ernst auch das übermütigste Wort noch mit innerer Wärme durchglühen!

Im Gegensatz zu Liscow hält sich Gottlieb Wilhelm Rabener (geb. zu Wachau bei Leipzig 1714, gest. in Dresden 1771) ganz an das Allgemeine, bleibt bei der Zeichnung von linkischen Hofmeistern, groben Junkern, eiteln Weibern im Typischen und gestattet sich höchstens in Briefen die politische Satire gegen jenen Unglücksminister, den Grafen Brühl, in dem die ganze aufgeputzte Hohlheit und galante Leere des höfischen Festwesens, Augusts im Lager und des nachgeahmten Versailles in Dresden sich selbst überschlug. Die zahme Satire des braven Mannes — er war Steuerbeamter wie Chr. F. Weiße und nach Scherers Scherz „alle sächsischen Satiriker" — bringt es nicht selten zu anschaulichen Einzel- und Gruppenbildern im Stile Chodowieckis. Aber indem er die herkömmlichen Lächerlichkeiten alle hervorholt, wo Liscow die der Zeit eigenen aufs Ziel nahm, bedeutet er in seiner Gesamthaltung eben so sehr einen Rückschritt wie in der breiten Schwächlichkeit seiner Rede.

Sekretär des Grafen Brühl wie Liscow war Joh. Christoph Rost (geb. 1717 in Leipzig, gest. 1765), der recht gemeine erotische Dichtungen verfaßte — Friedrich Wilhelm I. wußte sehr gut, weshalb er den jungen Kronprinzen nicht zum Besuch am Dresdener Hof mitnehmen wollte! — und in seiner

rein literarischen und persönlichen Satire ein Bindeglied zwischen Christian Reuter und den Schönaich, Pyra, Schwabe bildet; sein Schreiben des Teufels an Gottsched (1755) hat den Sturz des Diktators unserer Schaubühne besiegelt. Wäre sein Thron nicht schon längst angesägt gewesen — dies abgeschmackte Machwerk hätte Gottsched wahrlich nichts anhaben können.

Wohltuend sticht von diesen satirischen Kleinigkeitskrämern der originellste Schüler der französischen Satire und Kritik ab: Abraham Gotthelf Kästner (geb. 1719 in Leipzig, 1756 Professor in Göttingen, gest. 1800). Wohl hat auch er — außer unbedeutenden Lehrgedichten altmodischer Färbung — nur Kleinigkeiten geschrieben, und unter seinen zahlreichen „Sinngedichten und Einfällen“ (1781) sind recht kümmerliche Eintagsfliegen. Andere aber sprechen etwas aus, was bei den Liscow, Rabener, Rost niemand finden wird: eine große Gesinnung.

Der berühmte und wohl auch überschätzte Mathematiker, der seinen Ruhm mehr dem klaren Vortrag als tiefer Forschung verdankte, der aber doch selbst seinem Kollegen Lichtenberg imponierte, war ein leidenschaftlicher Patriot und ein feuriger Bewunderer Friedrichs des Großen, soviel auch nicht nur seine strenge Frömmigkeit an dem Freigeist, sondern auch sein Patriotismus selbst an dem Gönner der Franzosen auszusetzen hat. Sein Sinngedicht, daß die Franzosen „Hippokrene“ sagen müßten, wir aber (in wörtlicher Übersetzung des griechischen Namens) „Roßbach“ sagen dürften, wiegt ein paar prahlerische Verherrlichungen des Arminius oder Wittekind auf. Seine besseren Epigramme — die schlechteren sind oft bloß unanständig — flogen durch Deutschland; Kästner ist seit der Reformationszeit der erste viel zitierte Autor, wenn man nicht an gelehrte gedruckte Zitate denkt, sondern an Anführungen und Anspielungen in der Unterhaltung. Auch das ist ein Moment zur Vereinheitlichung des neuen Publikums. Und dessen bedeutendsten Erzieher, Lessing, hat er bei ihrem Zusammensein in Leipzig beeinflußt: von dem klugen Richter, der Gottsched selbst in übler Zeit die Treue hielt, ohne aber Hallers überragende Dichterpersönlichkeit zu verkennen, hat sein größerer Nachfolger in Kritik und Epigramm die Neutralität im Kampfe der Schweizer mit Gottsched gelernt.

Aber ein Dichter war Kästner nicht, oder doch nur für kleinste Momente. Er ragte lange in eine jüngere Zeit hinein und hätte Friedrich Nicolais Schicksal teilen können, wenn er sich aus dem literarischen Kampfe nicht früher zurückgezogen hätte. Doch mußte er es noch erleben, daß die übermütigen

jungen Romantiker seinen Witz mit Pension in den Ruhestand versetzten. 1800, als Kästner starb — welche ganz anderen dichterischen Kräfte waren da längst tätig gewesen und selbst schon überholt worden!

Mit der Überwindung der erstarrten Prunkdichtung war die Bahn für die Talente frei gemacht. Die Schablone kommt in Verachtung, wenn auch der erste wirklich individuelle Dichter, Günther, noch als Opfer der Entwicklung fällt. Der neu sich regenden Richtung auf persönlichen Ausdruck eigener Erlebnisse kommt ein starker ausländischer Einfluß zugute: den französischen, den wir schon lange vorteilhaft wirken sehen, schon seit Weises Zeit, ergänzt nunmehr der englische. Er hatte mit Defoes „Robinson" ja nur stofflich gewirkt; Swift, wie schon früher der Epigrammatiker Owen, hatte einzelne Satiriker angeregt, ohne doch eine breitere Einwirkung auszuüben. Die viel stärkere der Englischen Komödianten wurde weniger der von ihnen übermittelten Dichtung verdankt als ihrer eigenen Technik. Jetzt aber beginnt das englische Wesen selbst mit seiner ganzen breiten Fläche herüberzuwirken.

Was an dem englischen Wesen von allem Anfang an am meisten auffiel, war die Selbständigkeit der einzelnen Persönlichkeit, durch die politischen und sozialen Verhältnisse ebenso sehr gefördert wie diese ihrerseits in dem englischen Nationalcharakter begründet waren. Man kann es aussprechen: die französische Literatur (und ebenso die italienische) hat auf die deutsche durch ihre Werke gewirkt, und durch deren Gesamteindruck; die englische durch ihre Persönlichkeiten, zuerst die, die sie zeichnete, dann die, die sie hervorbrachten. So ist es ja bis heute geblieben: keine Figur einer französischen Dichtung hat auf die Vorstellungskraft und Nachahmungslust der Deutschen stark gewirkt, auch die nicht, die es wohl verdient hätten, wie Molières Alcest und Prévosts Chevalier des Grieux mit Manon Lescaut. Kein französischer Dichter ist uns eine vertraute Persönlichkeit geworden, selbst Molière nur literarischen Kreisen; eine Ausnahme macht Voltaire, der aber eben auch nicht als Schriftsteller populär geworden ist. (Der Fall Chamissos ist natürlich nicht hierherzuziehen.) Die Beliebtheit Diderots oder Bérangers oder Victor Hugos hat sie uns persönlich nicht so nahe bringen können wie Lord Byron. Vor allem aber — Hamlet ist unser allernächster Nachbar geworden; Othello, Macbeth, Falstaff sind uns so vertraut wie nur irgend Tellheim, Faust, Wallenstein. — Originelle Charaktere und originelle Charakterzeichnung: das bedeutet die englische Literatur für uns, die französische: glänzende, aber

typische Charakteristik, uninteressante Autoren. Wir haben gewiß oft unrecht, nicht bloß erst seit Mérimée und Flaubert betreffs der Technik, nicht bloß erst seit Verlaine und Baudelaire wegen der Persönlichkeiten; aber so steht es mit der historischen Wirkung.

Sie setzte in Deutschland breit und weit ein mit den „Moralischen Wochenschriften".

Sie sind eine demokratische Einrichtung. Das Publikum wird als Tatsache anerkannt; überall vorher war es nur in der Fiktion des geehrten Lesers oder der schönen Leserin vorhanden. Es wird als Tatsache anerkannt, indem es in eine Anzahl typischer Persönlichkeiten zerlegt wird: der Landedelmann der alten Schule, Sir Roger de Coverly; der Landpfarrer; die alte Dame. Die Kluft zwischen Autor und Publikum wird überbrückt: wir erhalten eine Art chorischer Prosa, einen von dem Redakteur geleiteten Monolog des Publikums. — Aber auch daß es Prosa war, ist wichtig: für England wie für Deutschland war eine Erziehung zur Prosa nötig, wenn auch einzelne vortreffliche Muster nicht gefehlt hatten. Denn auch diese hatten meist als Poesie in ungebundener Form gelten wollen: in der Beredsamkeit (die in England sehr hoch stand), im Roman. Jetzt ward ihr ihr Gattungscharakter wiedergegeben.

Die englische Literatur der „silbernen Epoche" hat einen vorwiegend kritischen und prosaischen Charakter. Von Defoe (1661—1731) und Swift (1667—1745) bis zu Samuel Johnson (1709—1784) geht eine ganze Reihe von starken oder eleganten Talenten der Prosa. Recht im Mittelpunkt steht Addison (1672—1719), „le plus sage de vos écrivains" wie Voltaire ihn nannte; Lessing übersetzt: „Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kommt." — Addison ward der Klassiker der Moralischen Wochenschrift; als er mit dem eifrigeren Richard Steele (1672—1729) zusammen den „Spectator" herausgab, besaß England eine literarische Zeitschrift, wie sie in gleicher Höhe noch nirgends existierte. Der „Englische Zuschauer" erschien vom 1. März 1711 an täglich, ohne doch den Charakter der Wochenschrift aufzugeben. Dieser kann als der einer weltlichen Predigtsammlung bezeichnet werden, die in durchaus folgerechter Weise aus dem Mündlichen ins Schriftliche übertragen ist. Ein Sprichwort, ein Zitat, eine Sentenz geben den Text an, der dann in liebenswürdigem Plauderton über irgendein allgemeines oder aktuelles Thema unter reichlicher Beifügung interessanter Einzelzüge unterrichtet. Gern wird

auch die Einkleidung eines Briefes an „Mr. Spectator", „Mr. Guardian" oder „Mr. Rambler" gewählt, die tatsächlich ja noch jetzt im englischen Zeitungswesen eine ungleich größere Rolle spielt als bei uns die „Eingesandts". — Die pädagogische Absicht wird nie verleugnet; aber was unmittelbar gegeben wird, ist hauptsächlich von zweierlei Art: typische Charakterbilder, und Genrebilder: drei Herren, die bei der Tabakspfeife räsonieren; eine bewunderte Schenkmamsell; das Lever eines einflußreichen Mannes. Dazwischen werden Beschreibungen neuer Baulichkeiten oder Gemälde eingeschoben, oder Addisons umfangreiche Kritik Miltons. Feuilleton ohne den übrigen Leib der Zeitung; Wiedergabe einer angeregten Salonunterhaltung, zweckmäßig verteilte Essays — all das paßt auf diese „Moralischen Wochenschriften".

In Deutschland macht man zunächst die ganze „Aufmachung" ebenso unselbständig nach wie die Titel. 1714—1800 sind über 500 solcher Wochenschriften in deutscher Sprache erschienen. Schon 1713 kam in Hamburg „der Vernünftler"; 1721 die bedeutenderen „Discurse der Maler" von Bodmer und Breitinger, in denen die Mitarbeiter als Holbein und Rubens zeichneten, 1725 „die vernünftigen Tadlerinnen" und 1727 „der Biedermann" von Gottsched. Einen selbständigen Titel hat nur Brockes' Hamburger „Patriot" (1724), der sich auch wirklich besonders gern auf allgemeine politische Fragen einläßt. Aber zu literarischer Bedeutung erhob sich die Moralische Wochenschrift oder wenigstens ihre Art erst, als sie in der übrigen Welt längst veraltet war, in dem unvergleichlichen Justus Möser (geb. 1720 zu Osnabrück, dort Landesadvokat, gest. 1794). Er begann als ihr unmittelbarer Nachahmer; wie in Zürich 1723 „Der Maler der Sitten" herauskam, so ließ er (1747) „Versuch einiger Gemälde von den Sitten unserer Zeit, vormals zu Hannover als ein Wochenblatt ausgeteilet" erscheinen. Seine zahlreichen Aufsätze im Osnabrücker Intelligenzblatt gab seine Tochter, Frau von Voigts, als „Patriotische Phantasien" (1774—1778) heraus. Es ist eins der gesundesten, kräftigsten Bücher in deutscher Sprache. Möser ist ebenso konservativ wie Thomasius fortschrittlich, ebenso sicher im Stil wie dieser geschmacklos sein kann; ebenso bestimmt im Lokalen und Partikularistischen — wie er denn auch eine Osnabrückische Geschichte auf breitester Grundlage begann — wurzelnd wie Thomasius im allgemeinen. Dennoch gehören beide in dieselbe Entwicklungsreihe, die dann Ernst Moritz Arndt — nicht mehr mit periodischen Veröffentlichungen — abschließt: unermüdliche Berater des Volks, auf jedes neue Symptom der Zeit mit immer wacher Aufmerksamkeit

horchend, in wechselnder Einkleidung die Moral ziehend. Arndt ist der größte Redner und wohl auch die bedeutendste Persönlichkeit unter ihnen; aber Justus Möser der hervorragendste Schriftsteller — und der größte Sittenschilderer des Bauernstandes vor Jeremias Gotthelf. Goethe hat ihn bewundert, und mit ihm und Herder bildet er — übrigens ungefragt — in der Flugschrift „Von deutscher Art und Kunst" (1773) die Dreiheit der Anwälte der neuen nationalgesinnten Dichtung.

Justus Mösers Stil ist vielleicht der reinste im ganzen achtzehnten Jahrhundert. Auch Lessing und Goethe haben sich von dem Gelehrten oder dem „Poetischen" nicht so freigemacht; die Popularphilosophen wie Engel und Garve aber lassen in ihrem sehr reinen Deutsch die Kraft und Ursprünglichkeit vermissen, die sich bei dem advocatus patriae von Osnabrück und Deutschland mit einer ganz eigenen humoristischen Anmut verbindet.

Wie Hannover — wozu wir das unabhängige Osnabrück wohl rechnen dürfen — stand Hamburg unter unmittelbarem englischem Einfluß. Die alte Hansestadt hatte ihre eigene literarische Tradition. Besonderes Gewicht pflegte man auf beredte Geistliche zu legen; hier hat Schupp, Neumeister, Goeze gepredigt. Daneben war man der Musik günstig, und hier sollte ja auch das deutsche Nationaltheater entstehen, dem wir wenigstens Lessings Dramaturgie verdanken. Im übrigen sind die Verhältnisse in mancher Hinsicht denen in den alten Schweizerstädten zu vergleichen. Patriziat und Geistlichkeit in enger Verbindung; starker Lokalpatriotismus; größere Wohlhabenheit; und als Ergebnis dieser Umstände eine höher stehende Geselligkeit. In diesen vom Dreißigjährigen Krieg noch am meisten verschonten Teile Deutschlands findet die neue Literatur mit Brockes und Hagedorn, mit Haller und Bodmer ihre ersten Stützpunkte. Auch konnte das neue Drama in Hamburg wenigstens an den Apparat der Oper anknüpfen; in der Schweiz aber hatte sich das volkstümliche Drama noch erhalten.

Eine eigentliche Hamburger Schule begründen Brockes, Weichmann und Richey. Christian Friedrich Weichmann (geb. Braunschweig, gest. Wolfenbüttel 1769) als Literat unbedeutend, war einer jener literarischen Organisatoren, die jetzt typische Erscheinungen werden: die Gärtner, Boie, Merck. Gerade daß er nach Hamburg erst eingewandert ist, stärkt seinen lokalpatriotischen Eifer; 1724 regte er die „Patriotische Gesellschaft" an; schon vorher, 1721, hatte er die „Poesie der Niedersachsen" herausgegeben, um dem oberdeutschen Dünkel mit den Leistungen der berühmtesten Nieder-

sachsen, vornehmlich Mitglieder der Hamburgischen Teutschübenden Gesellschaft, zu imponieren; auch auf eine Widerlegung des dreisten Bouhours war es wieder abgesehen, wider den die Würde der Teutschen Sprache verteidigt wird. Vaterländische und literarische Tendenzen fließen zusammen wie einst in Zincgrefs Sammlung oder später in Gottscheds „Nötigem Vorrat". Es sind aber fast nur Gratulationsgedichte und Epigramme herkömmlichster Art; denn Michael Richey (geb. 1678 in Hamburg, dort als Professor 1761 gest.), der dritte im Bunde (denn von den Bokemeyer und Eisenhardt ist nicht viel zu reden), besitzt nicht einmal Weichmanns Gewandtheit, wenn er das Weihrauchbecken vor Brockes schwenkt. Charakteristisch sind höchstens ein paar plattdeutsche Festgedichte (wie wir doch aber von Simon Dach und andern auch besitzen); sie stoßen sich mit Übersetzungen aus dem Lateinischen, Französischen, Spanischen. Und Brockes selbst ist zunächst vor den andern Mitarbeitern nur dadurch herauszuerkennen, daß ihm noch etwas-mehr der Hof gemacht wird.

Barthold Heinrich Brockes (geb. 1680 Hamburg, gest. 1747) war in Halle Schüler des Thomasius und hat dann als Sohn reicher angesehener Eltern die große Bildungsreise nach Italien und Holland gemacht. Es ist bezeichnend, daß die italienische Malerei ihm zu gemacht scheint, „schön, doch nur von ferne", wogegen Mieris der Maler nach seinem Herzen ist. Dennoch ist es Italien gewesen, das den bislang gegen die Poesie Gleichgültigen mit dichterischer Schaffenslust erfüllte. Brockes ist der erste deutsche Dichter, in dessen Leben die italienische Reise Epoche gemacht hat; ganz gewiß wegen der wunderbar opernhaften Effekte ihrer Landschaft, der Tempelruinen, der Peterskirche. Seine Dichtung hat dauernd Nachwirkungen dieser Jugendeindrücke bewahrt. Die italienischen bestehen nicht nur in seiner Übersetzung von Marinis Bethlehemitischem Kindermord (1715), sondern auch in der „allzuhäufigen Anführung von Edelsteinen und anderem Flitterwerk, womit Brockes nach dem Muster Marinis die Farben der Natur nachahmen, ja sogar, weil er Gras und Tautropfen stets für schöner als Smaragde und Diamanten erklärt ... die Armut der Natur durch einen entlehnten Reichtum verbergen wollte". Natürlich spukt auch das Grüne Gewölbe der opitzianischen Metaphern noch nach. — Von den Holländern aber hat er noch Wichtigeres: die Nachahmung der Miniaturmalerei. Brandl bemerkt, daß Brockes mit den Mitteln der Dichtung das Gleiche erreichen will wie diese holländischen Maler mit dem Pinsel: wie der Blumenmaler Tamm

„der Blumen Laub und Kraut mit Farb und Pinsel pflanzt und, wo es möglich wäre, sie riechend machen würd".

Der Schauplatz dieser Bemühungen ist Brockes' berühmtes Hauptwerk, das „Irdische Vergnügen in Gott" (neun Teile, 1721—1748). Künstlerisch schwach — denn Brockes war ein Dichter nur der Absicht — ist das Werk als Symptom und vor allem als man möchte sagen dichterische Erziehungsanstalt von kaum zu überschätzender Bedeutung.

In seiner Einrichtung sieht es gar nicht so neuartig aus. Gern setzt Brockes ein biblisches Motto über die einzelnen Gedichte und führt es in einer gereimten Predigt aus; oder er nimmt einen Naturvorgang, eine Naturerscheinung und deutet sie sinnbildlich aus: den Goldkäfer, der seinem Jungen aus der Hand fliegt, auf die Scheinfreuden des Menschen, wie ähnlich noch der Leipziger Goethe aus dem Schmetterling ein Symbol gemacht hat. Man spürt es, daß Brockes in seiner Jugend von Arnd und den Mystikern Einwirkungen empfing, die er in literarischer Hinsicht nicht so völlig überwand wie in religiöser; denn da näherte er sich dem Rationalismus. Ja, er wurde durch persönliche Schicksale, den Tod seiner hypochondrisch frömmelnden Frau, zur Priesterfeindschaft gebracht. Der Schüler Arnds konnte der Lehrer von Reimarus, dem „Ungenannten" der Wolfenbütteler Fragmente, werden.

Neu ist aber zunächst dieser ganze energische Versuch der wirklichen Naturnachahmung. Die Formel hatte man von Aristoteles unzähligemal geborgt, ohne ihre Enge und Schiefheit zu bemerken; aber wie weit war gerade das siebzehnte Jahrhundert von der Nachahmung der Natur entfernt gewesen! Jetzt versucht ein Poet die gesamte ihm zugängliche Natur in beschreibenden Versen nachzubilden — Meer und Firmament, Blumen und Insekten. Gewiß, es sind wächserne Präparate, leblos; aber es ist endlich wieder — trotz jener Einschränkung, daß auch hier noch die Naturgegenstände theatermäßig aufgeputzt werden — eine Anerkennung der wirklichen Natur. Brockes sieht die Alpen vor Haller, und das Veilchen vor Goethe; und er sucht sie nachzubilden.

Dies führt nun zu einer völlig unerhörten Schulung der Sinne. „Gott erhalt uns unsere Sinne", schreibt der junge Goethe an Herder; „den Sinnen darfst du dann vertrauen", rät der alte Goethe. Doch zu den Dichtern vor Brockes hätte er sagen können wie Carlos im „Clavigo": „Aber ihr Liebhaber habt keine Augen, keine Nasen!" Brockes bringt als erster alle

Sinne in den Dienst der Dichtung; und wenn die Brüder Goncourt im neunzehnten Jahrhundert sich rühmten, die „niederen Sinne" als erste so verwandt zu haben, so kannten sie natürlich das „Irdische Vergnügen in Gott" so wenig wie die Gedichte der Annette von Droste. — Es ist gewiß schlechte Poesie, wenn Brockes den Gesang der Nachtigall beschreibt:

Zwitschern, seufzen, lachen, singen
Girren, stöhnen, gurgeln, klingen,
Locken, schmeicheln, pfeifen, zucken,
Flöten, schlagen, zischen, glucken
Ist der holden Nachtigall
Wunderbar gemischter Schall:

oder wenn er den Geruch der Viole beschreibt als eine Mischung

Von Honig, Mandelmilch, Most, Pfirschkern, Zimmetrinde —

aber wie groß ist der Fortschritt von den verwandten Sprachspielereien der Pegnitzer — bei denen Brockes auch seine künstliche Behandlung der Sprachklänge gelernt hat — zu solcher fast wissenschaftlichen Analyse!

Das wieder zwingt zu dem Dritten: zu dem Durcharbeiten des Objekts. Wieder sind die Pietisten seine Lehrer, und Scriver mit „Gottholdts zufälligen Andachten" nennt er selbst als Vorbild: die Kunst, ein Motiv auszukosten, aus ihm jede Stimmung herauszuholen, stammt von hier. Aber Brockes überträgt diese Methode nun von dem inneren Erlebnis auf den äußeren Gegenstand. Er will in der Blume nichts lassen, was irgend von Gottes Weisheit zeugen könnte; wurde doch eines englischen Theologen „Astrotheologie", die göttliche Weisheit in den Einzelheiten der Sternenwelt offenbaren wollte, von dem Übersetzer mit Recht Brockes als „Himmlisches Vergnügen in Gott" zugeeignet. Wie Platens unglücklicher Liebhaber den Tod, will er die Andacht aus jeder Blume riechen. Dies mikroskopische Zerlegen der Wirkung jedes Objekts kann parodistisch wirken, und schon Hagedorn hat diese Manier parodiert; aber Brockes hat dennoch dadurch geholfen, jedes Objekt der Poesie zugänglich zu machen. Mindestens im Prinzip; denn tatsächlich zeugt er gegen sich selbst, wenn er den Fleischtarif (Brandl hat es hervorgehoben) in Verse brachte:

Man konnte Ochsenfleisch um wenig Pfennig heuer
Und ein Pfund Schweinfleisch um ebensoviel kaufen —
Von Krammetsvögeln galt ein Haufen
Von zwanzig Stück zwei Groschen und zwei Dreier.

Man sieht auch hier, daß Brockes das Wichtigste völlig abgeht: das dichterische Erlebnis. Seine Dichtung ist nur ein Versuch zum Erlebnis zu gelangen. Die Beschreibung ist deshalb die Hauptform: die Beschreibung als Sichtbarmachen dessen, was jeder sonst übersieht. Indem man ganz langsam lesen muß, wie er den Duft der Blume in langsamen Atemzügen einzieht, steigt wirklich ihr Geruch in unser Riechorgan. Ein Dichter, hat Théophile Gautier erklärt, ist ein Mann, für den die sichtbare Welt existiert. In diesem Sinn war Brockes fast seit Walther von der Vogelweide wieder der erste Dichter. Die Dankbarkeit seiner Hörer, die die Welt wieder sahen, war grenzenlos.

Der einzige Punkt freilich, in dem er auch nach unserer Meinung ein Dichter ist, ist seine musikalische Begabung. Seine Verspredigten gipfeln gern in Arien; aber auch an sich sind sie in musikalischer Folge aufgebaut. Weniger werden wir jene künstliche Behandlung der Einzellaute schätzen, auf die Weichmann als Herausgeber noch besonders aufmerksam macht: daß von zwei sich folgenden Versen der eine gar kein R aufweist, sich in dem andern dafür desto mehr finden.

Wir werden nach alle dem nicht mit Herrn Georg Jacob Hoefft in der „Poesie der Niedersachsen" sagen: „Wer ist vollkommener wohl als BROCKES je gewesen"? (Die Zeremoniallust dieser Zeit hat die ehrfurchtsvolle Schreibung des Gottesnamens in lauter großen Buchstaben glücklich auf beliebige zu feiernde Personen übertragen!) Aber wir werden in ihm eins jener Werkzeuge der literarischen Vorsehung erblicken, deren Wirkung zu ihrer Bedeutung in einem unerklärlichen Mißverhältnis steht. Die literarische Entwicklung würde ohne Gryphius, Fleming, Logau, selbst ohne Angelus Silesius, Jacob Böhme, Grimmelshausen sich kaum anders gestaltet haben — Brockes ist eine durchgreifende Entwicklung gegönnt worden.

Etwas näher steht Karl Friedrich Drollinger (geb. 1688 in Durlach, seit 1703 in Basel, gest. 1742) den Franzosen und besonders wieder dem Boileau. Mit Brockes, freilich auch mit Rist teilt er die Blumenliebhaberei. „Er verband wie Brockes die verschiedenen Eigenschaften des Malerischen, Musikalischen und Lehrhaften", sagt Gervinus; indessen braucht man neben seine Gedichte doch nur Brockes' „Vergnügliche Betrachtung über Bäume im Frühling" zu halten, die dort abgedruckt ist, um den Vorsprung des Hamburgers zu erkennen. Aber sein Basler Freund ist ein Gegner der Gelegenheitsdichtung und behandelt würdigere Stoffe als er; er verfaßt neben den üblichen Lehrgedichten Psalmen. Auch durch seine theoretischen Bedenken

wider den Reim nähert er sich Späteren; doch liegt seine Bedeutung, die an sich nicht groß ist, historisch darin, daß er das Bindeglied zwischen Brockes und Haller bildet.

Die Zeit forderte einen echten und ganzen Dichter — und war doch noch nicht reif dafür. Dies wurde das Verhängnis jenes Mannes, den auch Goethe als den zeitlich ersten wirklichen Dichter seiner eigenen Periode nennt: das Verhängnis Christian Günthers. Die früheren kannten kein Erlebnis als die äußeren des Festes und des Gottesdienstes. Brockes sucht das dichterische Erlebnis mit Schrauben und Zangen zu erzwingen. Günther erlebte es; und ging daran zugrunde.

Christian Günther (geb. 8. April 1695 zu Striegau, gest. 15. März 1723), der letzte hervorragende Dichter Schlesiens auf lange Zeit, ist wie Lenz und Grabbe zum Programmhelden der „verkannten Genies" geworden. So hatte es Goethe nicht gemeint. „Ein entschiedenes Talent", sagt er, „begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis, Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet: genug, er besaß alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen, und zwar in dem gemeinen wirklichen Leben." Jedes Wort hat hier, wie in allen allgemeineren Partien von „Dichtung und Wahrheit", einen doppelten Bezug — auf Goethes Entwicklung historisch, und pädagogisch auf die Verhältnisse seiner Gegenwart. Günther, deutet Goethe an, brachte vieles, was erst durch die Klassiker Gemeingut der deutschen Dichter wurde: Sinnlichkeit, worunter hier der Besitz und Gebrauch offener Sinne zu verstehen ist; zu der Beobachtung der Wirklichkeit die aus dem Fernen und Vergangenen aufbauenden Kräfte der Phantasie und Erinnerungskraft; dazu die Talente des poetischen Ausdrucks und die Ausrüstung mit Kenntnissen. All das sind Dinge, die, bis auf das letzte, vor Günther noch durchaus fehlten: Fleming sieht nichts, Logau hat keine Phantasie, der ganz an die Gegenwart gebundene Brockes kein „Gedächtnis" und so fort. Den Romantikern dagegen, an die sich Goethes belehrende Warnung vorzugsweise richtet, wird diese Gaben und Kenntnisse gewiß niemand abstreiten. Aber gerade ihnen rief Goethe zu, „daß die Muse zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht". Er wollte keine blinde Hingabe an Temperament und Instinkte, auch poetische. Und so schließt er seine Kritik Günthers: „Das Rohe und Wilde gehört seiner Zeit, seiner Lebensweise und besonders seinem Charakter oder, wenn man will, seiner Cha-

rakterlosigkeit. Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann sein Leben wie sein Dichten." Wie das Clemens Brentanos oder Zacharias Werners, möchte man hinzufügen.

Christian Günther ist ein echter Dichter; aber noch hat ein solcher keinen Raum in Leben und Gesellschaft. Seine Schuld allein ist es nicht, daß sein Leben und Dichten zerran; so wenig wie des viel größeren Hölderlin, daß nur sein Dichten bestand. Günther, ein früher Romantiker, verwechselt noch zu sehr menschliche und poetische Ungebundenheit; doch wäre das nicht so verhängnisvoll gewesen, wenn nicht seine Zeit von ihrem Standpunkt aus gleichfalls beides zusammengeworfen und verurteilt hätte. Aber von wem hätte Günther, von wem seine Zeit ein Gleichgewicht zwischen Leben und Dichtung lernen sollen, wie Klopstock und Haller es anbahnten, Goethe selbst aber es erst Wahrheit werden ließ? Zu stark wirkte noch die dichterische Unwahrheit der Imaginärpoesie nach. Und daß Phyllis oder Chloris leibhaftig auf der dichterischen Bühne auftraten, daß der wirkliche Dichter mit seinem Kopf und Herzen, auch mit seinen Schwächen sich danebenstellte, das erschien den Deutschen damals noch fast als Roheit; wie die angelsächsischen Nationen noch jetzt Byron verwerfen, weil die Indiskretion seiner Poesie ihn des Rechts beraube, ein Gentleman zu heißen. Wir nehmen den Kampf um die Grenzen der dichterischen Bekenntnispflicht, um es etwas juristisch zu formulieren, bei Kleist, Grillparzer, Annette von neuem wahr, aber in einem viel entwickelteren Stadium; bei Günther liegen seine Anfänge.

Dies Mißverhältnis zwischen dem Einzelnen und der Zeit erklärt aber auch, weshalb Günther, trotz vielfacher früher Bewunderung, zunächst vereinzelt blieb. Er hat im Verhältnis zu seiner Begabung fast ebensoviel zu wenig gewirkt, wie Brockes zu viel.

In solchen Persönlichkeiten gewinnt jede Fügung des Schicksals allgemeinere Bedeutung. Günther hat seine Leonore leidenschaftlich geliebt; selbst ihr Name ward Nachfolgern wie dem ihm nicht unähnlichen G. A. Bürger typisch für den der Geliebten. Günthers Vater, der fromme aber harte Mann, der als angesehener Arzt fest in den Moralanschauungen seiner Umgebung wurzelt und für die Verirrungen des Sohnes nur grausames Verstoßen hat, wird nun ein Sinnbild der Gesellschaft, die ihn verstieß. Daß die Geliebte ihm untreu ward, diese schreckliche Ironie des Schicksals hat noch Ludwig Uhland und seinen Freunden zu dem Kampfgespräch über das Thema „Lieber tot als untreu" Anlaß gegeben. Ja, selbst das furchtbar Tragiko-

mische dieser Existenz erinnert an die bürgerliche Tragikomödie der Neuzeit: wenn der Dichter, der in Schweidnitz Schmolcke, in Leipzig Burchard Menke zu Lehrern gehabt und die Übung der Gelegenheitsdichtung nicht verschmäht hatte, in seiner Not eine Hofpoetenstelle vor sich sieht, bei der entscheidenden Audienz aber von einem Unwohlsein befallen wird, das wohl doch wahrscheinlicher einem starken Trunk als gegnerischer Vergiftung zuzuschreiben sein wird... Eilert Lövborg hundertundfünfzig Jahre vor Ibsen!

Günther hat den Mut, im Dichten sich selbst zu geben. Die Innigkeit des religiösen Erlebnisses, die allein bei den Früheren poetisch produktiv ward, überträgt er ins Weltliche und, was noch wichtiger war, ins Persönliche. Aber nun ist seine Persönlichkeit noch nicht reif genug, noch nicht genügend durchgebildet, um die Erlebnisse ebensosehr zu poetischen vorzuformen, wie sie zu typischen wurden — zum Entsetzen der dichtenden und nicht dichtenden Philister. Wie Bürger steckt er noch tief im Grobianismus und mit verzweiflungsvollen Weltanklagen, die zuweilen völlig faustisch klingen, wechselt Roheit im Stil der Übergangslyrik. Er polemisiert in oft zitierten Versen gegen Lohenstein; er macht höfische Gelegenheitsgedichte in der Art Königs; aber er spricht auch in Tönen, wie sie nur Gryphius angestrebt, keiner vor ihm erreicht hatte. Es ist keine Übertreibung, wenn man Günther den ersten deutschen Dichter nennt, der individuellen Schmerz auszusprechen wußte; und auch außerhalb unserer Grenzen ist ihm eher der viel ältere geniale Vagabund Villon als irgendein Zeitgenosse zu vergleichen. Wo er sein Innerstes ausspricht, jene Erlebnisse, die ihn innerlich und äußerlich aus der Ordnung der Dinge völlig herauswarfen, da ist sein Rhythmus stark und zwingend; aber auch bei ihm drängt sich leicht noch falsche Prunkrede ein. „Er war ein Dichter und empfand die Schläge der bösen Zeit, aus welcher er entsprossen" — diese Selbstcharakteristik einer anderen bedeutenden literarischen Übergangsfigur, Platens, dürfte auch auf dem Grabstein des ersten starken weltlichen Lyrikers stehen, den Deutschland nach Walther von der Vogelweide erlebt hat.

Wenn aber Platen fortfährt: „und auf die Sprache drückt ich mein Gepräge", so sollte es ein ganz anderer sein, dem diese Aufgabe zufiel; kein Mann des persönlichen Erlebnisses, sondern, wie Gundolf treffend gesagt hat, einer, dessen Herrschaft auf der unbewußten Fiktion beruhte, daß es überhaupt keine Sinnlichkeit, keine Leidenschaft, kein Gemüt, kurz keine irrationellen Dinge gäbe. Kein Dichter, sondern das Gegenteil. Kein „bohé-

mien", den der innere Widerspruch gegen die eingemauerte Welt des Philisteriums zum „Waldläufer", zum Verbannten machte, sondern der Hofrat Gottsched in Person, wie Goethe noch den gefallenen Diktator geschildert hat: nichts ohne seine majestätische Perücke, mit ihr unter all den schwächlichen, engbrüstigen, ängstlichen Poeten wenigstens eine imponierende Persönlichkeit.

Johann Christoph Gottsched (geb. 1700 zu Judithenkirchen bei Königsberg; um einen Begriff von der Schnelligkeit unserer literarischen Entwicklung zu bekommen, bedenke man, daß kaum 50 Jahre nach ihm Goethe, noch nicht 100 Jahre nach ihm Heine geboren wurde!; 1723 Magister in Königsberg, seit 1724 in Leipzig, wo er vor 1726 Senior der Poetischen Gesellschaft wurde, bildete diese 1727 zur Deutschen Gesellschaft um; 1730 außerordentlicher, 1734 ordentlicher Professor, gest. 1766) ist neuerdings von dem ostpreußischen Lokalpatriotismus und der tapferen Rettungslust Eugen Reichels für einen viel größeren Menschen, Dichter, Denker erklärt worden, als in den Jahren seiner Herrschaft seine ergebensten Anhänger sich hätten träumen lassen. Es wird wohl doch dabei bleiben, daß er der engste und für Dichtung und Philosophie unbegabteste Diktator war, der je die Literatur eines großen Volkes kommandiert hat; denn das hat er wirklich. Gleichzeitig aber wird man anerkennen müssen, daß er in der Kunst der Organisation der Literatur nicht nur Opitz, sondern selbst Luther um ebensoviel übertraf, wie er an Anschauung und Phantasie, an Formgewandtheit und Empfindung selbst hinter diesen, die doch beide große Dichter nicht waren, zurückblieb.

Der riesengroße Mann entfloh als Vierundzwanzigjähriger der preußischen Heimat, um nicht für Friedrich Wilhelms I. Riesengarde gepreßt zu werden; aber in ihm selbst war etwas von „Preußens größtem inneren König" — nur daß seine Garde wahrhaftig nicht aus Riesen bestand! Wenn Carlyle den Vater des Großen Friedrich für einen „stummen Dichter" erklärt hat, ist mir diese Liebeserklärung immer so unverständlich gewesen wie Treitschkes Umdichtung Friedrich Wilhelms III. in eine heroische Figur; mir scheint Friedrich Wilhelm I. die Verkörperung des ununterdrückbaren Grobianismus, des Unbildungsdünkels, den ich dem Bildungsdünkel nicht vorzuziehen vermag, und einer Verachtung für alle nicht unmittelbar praktischen Ideale, deren Nachwirkung gerade die besten unter unsern preußischen Heeresdichtern, die Ewald und Heinrich von Kleist, die Liliencron immer wieder haben kosten müssen; während gerade unsere größten Feldherren, die Scharnhorst und Gneisenau, die Moltke für Poesie ein lebhaftes Verständnis hatten, der Sie-

ger von Waterloo feurige Freimaurerreden hielt und der Schöpfer der Landwehr Gedichte schrieb. Aber diese harte Nüchternheit und grausame Strenge, die uns so leicht um Preußens und Deutschlands größten König hätte bringen können (und können wir es Friedrichs II. Vater wirklich je verzeihen, wie dessen Jugend war?), sie waren vielleicht nötig, damit Preußen von dem Repräsentationsprunk seines ersten Königs zu der inneren Größe des dritten erzogen würde. Das nur Glänzende mußte aus dem Wege geschafft werden, damit das Große Raum gewinne. Das aber ist genau auch die Entwicklung der deutschen Poesie im gleichen Zeitraum. Gottsched trennt und verbindet die leere Hofpoesie und den aussterbenden Opitzianismus mit Lessing, wie Friedrich Wilhelm I. seinen Vater mit seinem Sohn. Und Gottsched, der seinem Thronfolger auch ganz gern den Kopf vor die Füße gelegt haben würde, ist wirklich in mehr als einem Sinn eben dieses Lessing Erzeuger gewesen!

Gottsched vereinigt in sich die meisten antiopitzianischen Elemente. Doch steht er der Hofpoesie in der Praxis und der Aufklärung in der Theorie am nächsten. Weise ist ihm zu grobianisch und der Pietismus zu ungelehrt — und zu innerlich. Er ist vor allem Gelehrter und steht mit Gelehrten im Bunde; seine Deutsche Gesellschaft erneuert den Versuch der Sprachgesellschaften, aus Gelehrten und adeligen Gönnern eine ideale, in sich einige Lese- und Dichtergemeinschaft zu bilden. Aber die Kolonisation von dem Leipziger Mittelpunkt hat er viel energischer betrieben und überall Deutsche Gesellschaften als Festungen gestiftet und unter strenger Aufsicht gehalten. An die Poetik glaubt er so fest wie Opitz; der Schüler Christian Wolffs setzt dessen Methode fort, über jeden Gegenstand klare, nüchterne Lehrbücher zu verfassen (Redekunst 1728, Critische Dichtkunst 1730, Deutsche Sprachkunst 1748 — Weltweisheit 1734) und hält gut sokratisch jede Tugend für lehrbar. Der lernbegierigen Zeit konnte niemand willkommener sein; von 1729 bis 1739 hat er tatsächlich regiert. Aber er war kein Boileau, und seine Deutschgesinnte Gesellschaft keine Pariser Akademie. Als seine negative, aber freilich immer noch höchst notwendige Leistung: die endgültige Überwindung des Schwulstes überholt war, mußte er die Erfüllung seiner bedeutendsten positiven Forderung, der nach einer wirklichen Nationalliteratur, einem Schüler überlassen, der ihm außer in der Kunst, sich eine imposante Stellung zu verschaffen, in allem überlegen war: in der Klarheit, der Energie, der polemischen Stärke — und der Kraft eigener Empfindung: jenem Gotthold Ephraim Lessing, der sich über Gottscheds Leiche den

Weg bahnte. Denn grausam ist die geistige Entwicklung, und kein Oedipus löst das Rätsel der Sphinx, der nicht vorher seinen Vater getötet hätte.

Gottscheds gestrenger, aber grundgelehrter und gescheiter erster wirklicher Biograph Danzel, hat zuerst erkannt, was dem Leipziger Gesetzgeber vorschwebte. Er strebt eine deutsche Gesamtliteratur an, die aber erst bei Lessing vollends zur Nationalliteratur wird. Doch auch Gottsched scheidet schon von den früheren Vertretern ähnlicher Pläne, von dem einflußreichsten, Opitz, vor allem jener historische Sinn, den man dem Rationalismus mit Unrecht abspricht, und ein viel lebhafteres Nationalbewußtsein. Er will die Regeln als Erziehungsmittel; würde das einfache Übernehmen und Übersetzen genügen, wäre seine Arbeit verschwendet. Und im Anfang vereint er ganz glücklich die Tradition mit der Erkenntnis, daß Fortschritte nötig seien; damals weist er nicht bloß auf die französische Literatur, sondern auch auf die englische — Joh. Elias Schlegel kommt durch ihn zu Shakespeare! — und (wie schon Opitz) auf die altdeutsche — wenn auch mit großen Einschränkungen. Dann verengt er sich rasch, eine so häufige Erscheinung gerade auch bei deutschen Reformatoren, und es ist ein tragisches Geschick, wie er dann seine eigene Saat zertreten möchte wie Nicolai und — wie Herder!

Dasselbe naive Zutrauen zu der Allmacht der richtigen theoretischen Erkenntnis, das heute etwa einen Paul Ernst (dessen Kunst wir durch diesen Vergleich sonst so wenig kränken wollen wie seine Theorie!) zu der Überzeugung bringt, seine „Ariadne auf Naxos" sei dramatischer als Schillers „Tell", läßt ihn nicht nur überall Musterstücke suchen, sondern auch, wo er sie nicht findet, sie selbst hinzudichten. Den Franzosen besonders, dem gehaßten Vorbild, soll der Beweis vor die Augen gehalten werden, daß die deutsche Literatur so „vollständig" sei wie die ihrige. Wie unter Ludwig XIV. dort der berühmte Kampf um die Bedeutung der „Alten" und der „Neuen" getobt hatte, so handelt es sich hier um eine beständige Vergleichung der Franzosen und Deutschen. Vor allem aber galt es deshalb, ein deutsches Drama zu erweisen. Hier waren wir ohne Frage am ärmsten, die Franzosen am reichsten. So sammelt Gottsched höchst verdienstvoll Dramen und Nachrichten („Deutsche Schaubühne" 1740—1745 „Nötiger Vorrat zur Geschichte der Dramatischen Dichtkunst" 1757—1765) und dichtet, weniger verdienstvoll, selbst jenem „zahmen nüchternen Addison" einen „Sterbenden Cato" (1732) nach.

Wenn nun Lessing an einer berühmten Stelle der „Dramaturgie" Gott-

scheds Verdienste um das deutsche Drama geradzu geleugnet hat, so wird man das (trotz der Kläglichkeit des „Sterbenden Cato" !) nur als eine große Ungerechtigkeit bezeichnen können. Schon das spricht für den Erfolg seiner Bemühungen, daß von nun ab, fast plötzlich, das Drama innerhalb der literarischen Bestrebungen den ersten Platz einnimmt. Die Lyrik und Didaktik wird in die zweite Linie, die Epik ganz in den Hintergrund geschoben. Dann aber ist es wichtig, daß Gottsched mit der ganzen Energie seiner jüngeren Jahre das Drama als wirkliche Bühnenerscheinung faßte. Er erst machte sich von der Anschauung ganz frei, als sei das Schauspiel auch nur zum Lesen bestimmt; eine Anschauung, von der eigentlich nur das Schuldrama bisher ausgenommen war, denn die Fastnachtsspiele rechnete man überhaupt nicht zur Literatur. Dagegen setzte Gottscheds tätiges Naturell auch hier gleich alles in Bewegung. Der vornehme Herr Hofrat stieg zu den Komödianten herab! Das wollte etwas sagen! Gottsched wurde der erste gebildete Dramaturg Deutschlands.

Das Theaterwesen war im wesentlichen noch dasselbe wie damals, als sich aus der Nachahmung der Englischen Komödianten zuerst ein einheimischer Schauspielerstand gebildet hatte. Umherziehende Truppen oder auch die des Magisters Velthen in Dresden, der dort 1685—1692 mit seinen Hofkomödianten fest angestellt war, boten dem Geschmack des Publikums, was es verlangte. Es wurde schon besser, und Velthen konnte viel Molière aufführen. Aber als lebendiges Zeichen, wie ausschließlich die Bühne noch als Hof- oder Volksvergnügen diente, stand der Harlekin im Mittelpunkt, die komische Figur der italienischen Stegreifkomödie, von Joseph Anton Stranitzky (aus Schweidnitz), dem Pächter des ersten stehenden deutschen Theaters, des Wiener Theaters am Kärnthnertor (seit 1708) als Hanswurst aus Salzburg eingedeutscht. Noch konnte die gedemütigte und gedrückte Bevölkerung nicht allzuviel Ernst auf der Bühne vertragen; der Spaßmacher mußte den ganzen Spaßvorrat der englischen Clowns in das ernste Drama hineinretten. In Wien, dem klassischen Ursprungsort der deutschen Schauspielkunst, aber auch der festsitzenden Routine, ist noch Lessings „Miß Sara Sampson" mit Hanswurst gespielt worden.

Wenn sich nun Gottsched mit der besten Theaterprinzipalin seiner Zeit, mit Caroline Neuberin (geb. 1697 in Zwickau, 1717 Schauspielerin, 1727 mit Gottsched in Verbindung, gest. 1760) verbündete, um dem Theater Stil zu geben, so war das kein geringes Verdienst; und wenn auf seine Veran-

lassung die Neuberin (1737) den Hanswurst von der Bühne verbannte — nicht, wie die Legende später meinte, ihn verbrannte — so hat das in ästhetischer Hinsicht etwa dasselbe zu bedeuten, wie wenn Richard Wagner das Ballett aus der Oper entfernte. Justus Möser mochte heiter-wehmütig für den Hanswurst eintreten; Goethe mochte nicht bloß die äußerst derbe Burleske „Hanswursts Hochzeit" beginnen, sondern auch in Mephistopheles die genialste Erneuerung der Clownfigur vornehmen; für den Augenblick war die Beseitigung der Lachen fordernden Stillosigkeit ein Bedürfnis sowohl für das Drama wie für das Theater. — Dazu kam dann die Verbesserung des Repertoires, vor allem durch die Rücksicht auf die deutschen Dramen. Daß Gottsched das Theater wieder von der deutschen Literatur abhängig machte, hat Scherer für sein größtes Verdienst erklärt.

Die Neuberin machte nun für seine Theatermeinungen Propagandareisen nach Hannover, Nürnberg, Straßburg, Hamburg. Es war die Zeit der höchsten Triumphe für sie wie für ihren Gönner. Dann gerieten beide (1739) in Streit, und die Neuberin ließ Gottsched sogar auf ihrer Bühne verhöhnen. Sie ging nach Rußland, mußte (1743) ihre Gesellschaft auflösen und ist im Elend gestorben; nicht sowohl, wie Goedeke meinte, „ein warnendes Beispiel undankbarer Überhebung", als vielmehr ein erster Beweis für die an Unmöglichkeit grenzende Schwierigkeit längeren Zusammenwirkens von Theoretikern und Praktikern der Bühne.

Als Mensch ist Gottsched selbst nicht zu retten. Für die Rücksichtslosigkeit, mit der er für seine Anschauungen arbeitete, warb, intrigierte, entschädigt nirgends eine Spur wärmeren Gefühls. Es liegt in dieser machiavellistischen Literaturpolitik gewiß etwas von dem Geist der Zeit, die immer noch die Staatsraison zur Gottheit hatte; aber selbst die Politik fing mit den preußischen Königen an, Ideale zu besitzen. Bei Gottsched jedoch ist noch nichts zu merken von jenem Glauben an die Macht großer Ideen, der die ersten großen Schauspieler, Ekhof und Schroeder oder die ersten bedeutenden Dichter, Haller und Klopstock, beseelte. Nüchtern und rationalistisch auch hier, kannte er nur Menschen, Menschen auf die er wirken wollte, die er gewinnen oder bekämpfen mußte. Von seinen Anfängen schreibt 1727 der üble Hofpoet König: „Magister Gottsched, ein Mensch, der sein ganzes Glück durch mich zu machen sucht — was hätte ich denn für menagement für einen solchen jungen Menschen nötig?" Später ist es der Graf Manteuffel, polnischer Minister in Dresden und eifriger Anhänger Christian Wolffs, oder es

sind die Häupter der deutschen Gesellschaften im Reiche, seine Agenten in Königsberg oder Zürich, die alles machen sollen. Und natürlich ging es ihm, wie es Propheten nur zu leicht geht: seine Herrschsucht und Eitelkeit verwechselte die Sache mit der Person. Und so ist er von seiner eigenen Sache überwunden worden, als die Idee, die er noch ganz äußerlich aufgefaßt hatte, in Lessing klar und mächtig geworden war.

Aber er war ein gefürchtetes Schulhaupt und kein schlechter Lehrer. In der Hast, gegen den Engländer Milton und seine Schweizerischen Verehrer einen deutschen Epiker auszuspielen, beging er freilich die Lächerlichkeit, den armen Freiherrn Christoph Otto von Schönaich (geb. 1725 in Amtitz in der Lausitz, gest. 1807) wegen seines „Hermann" (1751) ganz wahrhaftig mit dem Dichterlorbeer zu krönen; er mußte das Hochgefühl, Dichter zu kreieren, auskosten. Aber Schönaich war für ihn doch auch eine Hoffnung, die sich allerdings in dem zweiten Epos „Heinrich der Vogler oder die gedämpften Hunnen" (1757) nicht erfüllt hat — Schönaich selbst nannte bescheidener dies nur „Versuch eines Heldengedichts", während er „Hermann oder das befreite Deutschland "einfach „ein Heldengedicht" getauft hatte; aber das ist auch der einzige Fortschritt. Schönaich war aber ferner für Gottsched der Vertreter der adeligen Gesellschaft, auf die er für seine Pläne stark rechnete; und endlich ein treuergebner, wirklich kampflustiger Anhänger. In seinem „Neologischen Wörterbuch": oder „die ganze Ästhetik in einer Nuß" (1754), die Köster mit glänzender Erklärung herausgegeben hat, sind alle überspannten Wendungen der „sehr affischen" („seraphischen") Schule Klopstocks geschickt aufgestochen, freilich daneben auch die glücklichsten Neuerungen, wie das von England eingeführte „Schöpfung" (im Sinne von „Geschaffenem", „Welt"). Aber natürlich konnte selbst der Gottsched ergebene Kästner über diese Dichterkrönung nur lachen, während sonst die ganz anschaulich-malenden Alexandriner des „Hermann" als ein gewaltiger Fortschritt gegenüber Hohbergs abgeschmacktem „Ottobert" wohl hätten gelobt werden dürfen:

Muntre Völker von den Ufern, so die kalte Nordsee netzt,
Hatte Mavors auch in Flammen, in entbrannte Wut gesetzt.
Selten sahen sie den Tag in den undurchstrichnen Wäldern.
Nun verlor ihr Blick sich auch auf den glanzerfüllten Feldern.
Die erstaunten Augen gaben sich einander zu verstehn,
Und die Füße schienen schneller auf dem holden Grün zu gehn.
Munter trat der nackte Fuß auf die weichen Blumen nieder:
Aber kaum entfernt er sich, so erhoben sie sich wieder.

Wenn aber Schönaich auch einer unverdienten Lächerlichkeit verfiel, die nur Gottsched verdiente, so sind doch — von Kästner und Lessing abgesehen, die früh selbständig wurden — zwei andere vor allem als Persönlichkeiten anzusprechen, die Gottscheds Schule Ehre machen: seine Gattin und Johann Elias Schlegel. Louise Adelgunde Victorie Gottschedin (geb. Culmus, in Danzig 1713 geb.; verheiratet 1735, gest. 1762) war ihm nicht nur bei seinen erfolgreichen Versuchen, französische Aufklärer wie Bayle und Fontenelle in Deutschland durch Übersetzungen zu popularisieren, seine „geschickte Gehilfin", sondern sie hat auch seinen dramatischen Bemühungen durch eigene Lustspiele gedient. Bei aufklärerischer Tendenz und noch immer überwiegend typisierender Charakteristik zeigen sie größere Beweglichkeit und Munterkeit als die der meisten Zeitgenossen; schon der pointierte Titel: „die Pietisterei im Fischbeinrocke" (1736) — wir würden heute sagen: „im Korsett" — ist für das frische Zugreifen bezeichnend. Wie stark sie freilich bei der Bearbeitung Molière vergröbert und ihn fast in den Stil der Englischen Komödianten rückübersetzt, hat ihr liebevoller Biograph Schlenther hübsch gezeigt, und abschließend eine geistreiche Charakteristik beigefügt: „Wie sich Kinder zu Erwachsenen verhalten, so verhält sich Frau Gottscheds Stil zum Stile der Lessingschen Minna von Barnhelm. Jene drollige Schwerfälligkeit in Gangart, Rede und Tun, die müßiggängerische Geschäftigkeit, mit welcher diese Lustspielgestalten durch fünf lange Akte von morgens bis abends einem einzigen Gegenstand nachhängen, dieser bei sonst guter Art in einem Punkte ungebändigte und närrische Eigensinn, das unablässige Schwatzen über eines und dasselbe, das altkluge Nachplappern halbverstandener Weisheit ... auch das Typische, Charakterlose, individuell Unentwickelte: alles das ist Kinderart ..." Allerdings hat Schlenther damit in dem hervorragendsten Exemplar das vorlessingische Lustspiel überhaupt charakterisiert.

Wie die Gottschedin für das „bürgerliche Drama", so ist Johann Elias Schlegel (geb. 1719 in Meißen; Schüler und Gehilfe Gottscheds in Leipzig, 1743 Sekretär in Kopenhagen, 1748 durch Holbergs Vermittlung Professor an der Ritterakademie Soroe, gest. 1749) unter den Bahnbrechern für das neue heroische Trauerspiel zu nennen. Die Familie gehörte dem besten Bürgertum an und verzichtete in berechtigtem Selbstbewußtsein auf die Führung des ihr verliehenen ungarischen Adelsprädikats: höhere Geistliche und Richter, mit lebhaften Bildungsinteressen. Von Johann Elias' Brüdern waren zwei literarisch tätig: Johann Adolf, der Vater der beiden

Romantiker, über dem Durchschnitt als Lyriker und Theoretiker, Johann Heinrich als Übersetzer des Jahreszeitendichters Thomson, der auch für Brokkes ein stark benutztes Vorbild gewesen war. — J. E. Schlegel entdeckte wider Willen Shakespeares Größe, als er von Gottsched den Auftrag erhalten hatte, durch einen Vergleich zwischen Gryphius und Shakespeare den Engländer ganz zu vernichten, dessen „Julius Cäsar“ soeben Casp. Wilhelm von Borcke, preußischer Gesandter in London (1741) übersetzt hatte — „die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Komödianten“, hatte daraufhin Gottsched geurteilt, „ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und guten Vernunft, als dieses Stück Shakespeares ist“. Aber Schlegel ward nun gewahr, daß Shakespeare „seine Menschen selbst gemacht hat“; daß er in der Kunst der Charakterschilderung nicht bloß den armen Gryphius weit überrage. Schlegel hatte schon früh selbst einen Zug zur individualisierenden Charakteristik; wie er in seiner „Lucretia“, bei der Gottsched schon den Stoff mißbilligt hatte, neue Züge etwa zur Zeichnung des Tarquin bringt, hat Eugen Wolff gezeigt: das bloße Scheusal genügte ihm nicht. Auch seine Lyrik zeigt Spuren der Selbstbeobachtung, wie wir sie bei den Pietisten und ihren Schülern fanden; wogegen sonst Gottscheds Kreis sich gegen diese Einwirkungen, auch wo sie rein literarischer Art waren, völlig ablehnend verhielt — sehr zum Schaden ihrer Lyrik! — So vorbereitet wird J. E. Schlegel zum Entdecker des eigentlichen Mittelpunkts der Shakespearischen Kunst: der Menschenschöpfung. Hatte ihn doch die Kraft der Charakteristik auch bei Holberg angezogen, ihrem besten germanischen Meister vor Lessing, von dem Schlegels Lustspiel ganz beherrscht ist.

Wissenschaftlich war unter Gottscheds Anhängern der bedeutendste Joh. Christoph Adelung (geb. in Spantekow in Pommern, gest. als Oberbibliothekar in Dresden 1806). In den allgemeinen Anschauungen, der Vielgeschäftigkeit, der Unfähigkeit zur Entwicklung, dem diktatorischen Ton stimmen sie so genau überein, daß man glauben könnte, die Seele sei von dem einen Johann Christoph in den andern gewandert. Aber Adelung war wirklich ein bedeutender Gelehrter, während Gottsched nur ein Popularisator war. Mit ungemeinem Fleiß und großem Scharfsinn hat er das deutsche Sprachmaterial durchgearbeitet und ist in seinem „Grammatisch-kritischen Wörterbuch der hochdeutschen Mundart“ (1774—1786) der beste deutsche Lexikograph geworden; denn so weit der Erfinder des Kunstwortes „Ge-

schichte der Kultur" hinter dem großen deutschen „Gemütsphilologen" Rudolf Hildebrand zurückbleibt, wo geistige Zusammenhänge zu erfassen sind, so weit übertrifft er ihn in praktischer Anlage und klarer durchsichtiger Wortbeschreibung. „Lehrbücher abzufassen war er höchst geeignet", sagt Scherer, der dem Vielschreiber sonst nicht gerecht wird: jene ganz besondere Gabe der wirklich erzieherisch angelegten Kompendien, die sich von Chr. Wolff auf Gottsched vererbt hatte, erreicht in Adelung den Gipfel („Deutsche Sprachlehre 1781, „Stilistik" 1785). Gewiß erleichtert auch ihm die Enge des Gesichtspunkts die Arbeit: Gellert ist sein Klassiker und die wirklich Großen lehnt sein erstarrter Gottschedianismus ab; die sächsische Mundart ist allein berechtigt und alles Provinzielle erklärt der Pommer für vulgär, gerade wie sein ostpreußischer Meister alle andern Dialekte verworfen hatte außer dem Meißnischen; denn man las bloß und hörte nicht. Aber was er wollte: den Schriftstellern brauchbaren Sprachstoff an die Hand zu geben, das hat weder Samuel Johnson in England noch Littré in Frankreich in gleichem Grade erreicht. So konnte er als Sprachmeister und Kritiker die Herrschaft Gottscheds noch für Jahrzehnte verlängern, wenn auch nur unter den kleineren Schriftstellern; und seine Anschauungen von der einen richtigen Sprachart, in irriger aber begreiflicher Weise von den toten Sprachen auf die lebenden übertragen, sind erst durch Jacob Grimm endgültig überwunden worden. Ja, nicht einmal endgültig; denn aus demselben Sachsen her sind sie wieder von einem Bibliothekar, von Wustmann in seinen bekannten „Sprachdummheiten", einseitig und daher wirksam aufgefrischt worden.

Aber wenn Adelung als Sprachlehrer auch noch lange Gottsched fortsetzen konnte — das Ansehen des Diktators selbst war längst gebrochen. Adelung stützte sich auf Ideen und Kenntnisse; Gottsched auf ein wohleingerichtetes Cliquenwesen, das dem der Sprachgesellschafter in vervollkommneter Form nachgebildet war. Deshalb ist er mehr noch durch persönliche als durch prinzipielle Polemik gestürzt worden.

Der berühmte Kampf zwischen Gottsched und den Schweizern ist unzählige Male mit einer Breite behandelt worden, die zu seiner Wichtigkeit nicht ganz in dem richtigen Verhältnis steht. Man hat eine natürliche Freude daran, an die Stelle der dumpfen Lobhudelei einen frischen fröhlichen Krieg treten zu sehen; größere prinzipielle Fragen wagen sich hervor; ein paar witzige Streitschriften kündigen Lessings „Vademecum" an. Aber schließlich stehen sich die Feinde doch zu nahe, um sich ernstlich beschießen zu können.

„Bodmer war ebenso einseitig auf Stoffe und Gesinnungen eingeschränkt wie Gottsched auf Gesetze und Regeln“, sagt Gundolf mit Recht. Und vielleicht könnte man auch an D. Fr. Strauß’ geistreichen Vergleich von Schelling und Hegel erinnern: Bodmer war besser als sein System, aber Gottscheds System war besser als er, deshalb ist seine Machtstellung eine viel anhaltendere gewesen.

Johann Jacob Bodmer (geb. zu Greifensee bei Zürich, dem Sitz von Kellers Landvogt Salomon Landolt, 1698; seit 1725 Professor in Zürich, 85 Jahre alt 1783 gest.) war keine so liebenswürdige Erscheinung wie seine Landsleute Keller und Faesi aus ihm haben machen wollen. Wirklich liebenswürdig ist an ihm der Enthusiasmus, der vaterländische wie der literarische. Von da kam auch sein glücklichster Moment: der Jubel über den „Messias“ und den Messiasdichter, der leider bei Klopstocks Besuch in Bodmers Haus (1750) zu einer raschen Erkältung führte; denn auch Bodmer kannte nur gedruckte Dichter und konnte einen lebendigen nicht verstehen. — Das Schlimme war nur, daß dieser Enthusiasmus immer gleich produktiv wurde, wie es Goethe als Kennzeichen des Dilettanten schildert. Erst steht er auf dem Standpunkt Gottscheds, will mit seiner Moralischen Wochenschrift für die Schweiz dessen Wirksamkeit wiederholen, kämpft wider den „verderbten Geschmack“ der Hamburger. Dann löst er sich unter dem Eindruck Miltons, den er (1732) übersetzte, von dem Leipziger Schulhaupt und wird selbst Kunstlehrer, wobei er sich um den gescheiten Johann Jacob Breitinger (geb. 1701 in Zürich, 1731 Gymnasialprofessor dort, gest. 1776) verdoppelte (Bodmers Kritische Abhandlung von dem Wunderbarem in der Poesie 1740, Breitingers Kritische Dichtkunst im gleichen Jahr). Dann durchdrang ihn immer mehr die Überzeugung, wer soviel von Poesie verstehe, müsse auch Dichter sein. Klopstocks „Messias“ gab ihm wunderlicherweise den Mut zu seinem „Noah“ (1750), statt ihn abzuschrecken; und nun wurden in stetiger Folge die übrigen Patriarchen unter das Wasser seiner reim- und kraftlosen Verse gesetzt („die Synd-Flut“ 1751, „Jakob und Joseph“, „Jakob und Rachel“ 1751—1752 usw.). Wo er nicht absichtslos parodierte, tat er es mit Absicht, Schönaich und andere Gegner mit wenig Witz karikierend. Immer nur Nachahmer, kam er dann durch das Bedürfnis, Lessings „Philotas“ zu berichtigen, zu einer gleich stetigen Dramendichtung (von 1760 an), in denen wieder „Stoffe und Gesinnungen“ die mangelnde Gestaltungskraft ersetzen mußten. Eine höchst erfreuliche Abwechs-

lung brachten in diese sterile Produktivität nur die Bemühungen um die altdeutsche Literatur. Auch hier begegnete er sich mit Gottsched, hatte aber das Glück, die von Obereit entdeckte Nibelungenhandschrift als erster vorlegen zu können: „Chriemhildens Rache und die Klage; zwei Heldengedichte aus dem schwäbischen Zeitpunkte“ (1757).

Von diesen Veröffentlichungen abgesehen hat er aber auch sonst noch umfassend und eingreifend gewirkt. Er wurde für seine Heimat der Prophet des neuen Idealismus, ein warmherziger Vorkämpfer für die Erneuerung des Volkes von der Kultur her — in diesem Streben wie in dem Mangel poetischer Begabung bei entschiedenem kritischem Talent ein erster Vorläufer der Jungdeutschen. Und mehr noch durch seinen Enthusiasmus als durch seine Kritik ward er — weniger der David, als die Schleuder, durch die die neue Richtung den kritischen Goliath in Leipzig erschlug.

Was Bodmer mehr ahnte, als erkannte, war der neue Dichterbegriff. Der Dichter als Persönlichkeit, nicht mehr als namenloser Verfasser von Gedichten — das schwebte vor. Eine hohe Konzeption; und um ihretwillen verdienten es die Schweizer, daß ihre Erfüllung Klopstock ward wie die Gottscheds — Schönaich. Auch in Milton war es wiederum die Persönlichkeit, die eroberte; und freilich mußte der fromme Republikaner in der Schweiz anders zünden als in Kursachsen. Nur wußte man den Begriff der Persönlichkeit noch gar nicht zu packen, wie gerade die Aufnahme Klopstocks durch Bodmer zeigt: man hatte einen Seher erwartet, der augenrollend weltenfern Epen und Oden dichtete, und fand einen Menschen, der sich nicht nur über die Schönheit des Züricher Sees freute, sondern auch über die Reize hübscher Mädchen. Das schien ein Widerspruch, fast ein Verrat; als ob der jugendliche Messiasdichter verpflichtet gewesen wäre, wie Milton blind zu sein! — So griff man in die Bekundungen der Persönlichkeit ziemlich wahllos hinein. Ein Hauptgegenstand des Kampfes gegen Leipzig wurde das „Wunderbare“. Gottsched verwarf es als Aufklärer, der von dem Wunderbaren in der Poesie eine Verstärkung auch des allgemeinen Aberglaubens fürchtete. Bodmer und Breitinger hielten es hoch aus der richtigen Empfindung heraus, daß der Dichter eine höhere Vernunft und eine höhere Anschauung besitzen müsse als der Durchschnittsmensch. Selbst der Krieg um den Endreim hatte hier seinen Ausgangspunkt. Reimlose Verse hatte Gottsched früher selbst erlaubt. Aber nun gehörte einmal die Reimtechnik zu den wesentlichen Stücken des poetischen Katechismus. Der Pädagog in Gottsched fürchtete wiederum, nicht ohne

Grund, daß die Erleichterung in einem Punkte zur Verwahrlosung führen könnte. Die Schweizer sahen bei Milton den Beweis des Gegenteils und in der Reimlosigkeit, wiederum mit Recht, gesteigerte Möglichkeiten individueller Formgebung: man denke an Klopstocks und Goethes freie Rhythmen. In Hamburg, das, fromm und republikanisch wie Bern oder Zürich, vielfach mit den Schweizern ging, hatte schon Wernicke die Überschätzung des Reims mit derbem Witz verspottet: man solle den Vers nicht, wie ein Ochsenhändler seine Ware, nur nach dem Hinterteil beurteilen. Der reimlose Vers forderte, wenn er eben nicht formlos werden sollte, ein genaueres Wägen und Durcharbeiten seiner Teile, ein feineres „Ponderieren", wie die (nicht unbedingt reimfeindliche) Schule des „Charon" es neuerdings genannt hat; vor allem aber doch die Fähigkeit einer gewissen Emanzipation von dem herkömmlichen Vers- und Reimschlendrian. Aber das blieb Episode; eine rückläufige Bewegung vom reimenden zum reimlosen Vers hätte die ganze Entwicklung seit Otfried aufheben müssen; sie konnte den Doktrinären von 1740 so wenig gelingen wie denen von 1890.

Zuletzt verschob sich der Gegensatz ganz ins Äußerliche: englischer Einfluß gegen französischen; Hexameter gegen Alexandriner; und dann ward er ein ganz und gar persönlicher der verletzten Eitelkeiten — der normale Ausgang ästhetischer Fehden. Der alte Bodmer war so verknöchert wie der gealterte Gottsched, und hatte viel länger Zeit es zu bleiben; er erlebte wie der Tithon der hellenischen Sage das ironische Glück, nicht zu sterben, aber immer weiter einzuschrumpfen. Aber er hatte wie Gleim das Glück, sich bis zuletzt für jugendfrisch zu halten, wie der große Greis mit den dichten herabhängenden Augenbrauen, die ihm eine unvergeßliche Physiognomie verleihen, es körperlich und in seinen geistigen Interessen bis zu allerletzt blieb.

Der Kampf selbst wurde so unerfreulich wie möglich geführt; es scheint eine Eigenheit der ästhetischen Kämpfe besonders in Deutschland, daß sie um der hohen Sache willen auch die politischen an Gehässigkeit und Unwahrhaftigkeit noch überbieten und die religiösen häufig erreichen müssen. Gottsched hatte durch Herrschsucht, Intrige, Eitelkeit seine Stellung gefährdet. Kaum bildete sich in Deutschland eine Art Schweizerlager, so mehrten sich die Desertionen: Johann Elias Schlegel und sein Bruder Johann Adolf stießen zu den „Bremer Beiträgern". So nannte man nach ihrem Organ, den „Bremer Beiträgen" (1744—1759) eine Gruppe junger Schriftsteller, die etwa das Neue, was Gottsched gebracht hatte, mit der Art der Hofpoesie zu

vereinigen suchten: Korrektheit, Glätte, innere Durchbildung mit nationalen und auch politischen Gesichtspunkten; die aber auch von den Schweizern lernten und antike Formen und dichterische Persönlichkeit gegen das französierende Regulbuch stellten. Milton hatte auf die Züricher als Persönlichkeit gewirkt, und dieser den Deutschen völlig neue Typus des Dichters, der politische Fragen mit religiöser Inbrunst ergreift, hat auf Gleim, Klopstock, Ramler, Kleist eingewirkt. Das nationale Erlebnis wird zum persönlichen; und es konnte es, denn es hieß Friedrich der Große.

Die Bremer Beiträger als Gruppe wirken freilich nur als Atmosphäre; persönlich haben wenige von ihnen etwas zu bedeuten. Konrad Arnold Schmid, (geb. Lüneburg 1716, 1760 Professor am Carolinum in Braunschweig, gest. 1789) und Johann Arnold Ebert (geb. zu Hamburg 1723, 1748 am Carolinum, gest. 1795), zwei gute und treue Freunde Lessings in Wolfenbüttel, ähneln sich in der Sicherheit eines kräftigen Rhythmus, den Schmid in geistlichen, Ebert mehr in weltlichen Gedichten ertönen läßt. Christlob Mylius (geb. 1722 zu Reichenbach in der Lausitz, gest. in London 1754), Lessings entfernter Vetter und Jugendfreund, hat sich als unlyrische Natur bald von den andern getrennt; als Prosaiker gehört er zu den ersten, die wissenschaftliche Themata gemeinverständlich und anregend zu behandeln wußten. Friedrich Wilhelm Zachariae (geb. 1726 in Frankenhausen, 1748 am Carolinum, gest. 1777), der Hauptpoet der Braunschweiger Gruppe, wird wegen seines „Renommisten" (1744) noch jetzt zuweilen gelesen; auch er ist ein entschiedenes Formtalent und seine Nachahmung der komisch-parodistischen Epik Popes gab ihm zu witziger Verspottung der alten Prunkdichtung Gelegenheit, etwa in der Umschreibung für den Kaffee: „der durchsüßte Schaum, den man aus Bohnen kocht, die die Levante schickt". Der Gegensatz des „renommistischen", ganz auf den Ruhm des Schlägers angelegten Jenenser Studenten zu dem Stutzer in dem Leipziger Klein-Paris ist lustig durchgeführt; allzuviel hat sonst dieser einzige gemeinschaftliche Freund von Goethe und Lessing nicht zu bedeuten. Aber der „Renommist" blieb das beste komische Heldengedicht der Deutschen, bis nach vierzig Jahren der Arzt Karl Arnold Kortum (geb. zu Mülheim an der Ruhr 1745, fast genau im Geburtsjahr des „Renommisten"; gest. als Bergarzt in Bochum 1824) seine „Jobsiade" schrieb („Leben, Meinungen und Taten von Hieronimus Jobs dem Kandidaten" 1784). Seinem Vortrag kam die Schulung an der inzwischen durch Bürger, Löwen und andere gepflegten

burlesken Ballade zugut, seinem Humor ein Übermut phantastischer Erfindung, wie ihn vielleicht kein zweiter deutscher Humorist außer Christian Reuter besaß, seinen parodistischen Neigungen die Zeitkrankheit der Sentimentalität, und seiner Technik das neue Spiel der grotesken Reime („Sackuhr": „Schnack nur"). So konnte der Geschichtsschreiber des ewigen Kandidaten den Biographen des Renommisten überflügeln. Die Jobsiade lebt noch — Wilhelm Busch hat als (allerdings recht verfehlten) Ausdruck des Dankes neue Bilder für die unsterblichen Tabaksdütenvignetten gezeichnet. Die einst berühmten komisch-epischen Dichtungen Moritz Augusts von Thümmel (geb. 1738 in Schönefeld bei Leipzig, Schüler Gellerts, Freund Rabeners und Kleists, 1768 Minister in Sachsen-Koburg — 1783, gest. 1817) dagegen sind nur noch von historischer Bedeutung: die höchst frivole aber sehr witzig geschriebene „Wilhelmine" (1764), die gerade in den Zwischenraum zwischen dem „Renommisten" und „Jobs" fällt, und vor allem die „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" (1791—1805), voll feiner psychologischer Beobachtungen und derber Bedenklichkeiten, deren literarische Bedeutung in dem Aufgehen der älteren Modeform der „sentimentalen Reise" in die neue der romantischen Selbstironie liegt: Lawrence Sterne auf dem Marsche zu Heinrich Heines Reisebildern! — Zachariae hat auch Miltons Epos in Hexameter übersetzt (1760). — Fast ausschließlich der geistlichen Dichtung widmete sich Nikolas Dietrich Gieseke (geb. 1724 bei Güns in Ungarn, Erzieher des Werther Jerusalem, gest. als Superintendent in Sondershausen 1765). K. Chr. Gärtner (geb. 1712 in Freiberg, 1748 am Carolinum, gest. 1791) ist nur als Redakteur der „Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes" zu erwähnen. Andere wie die preußische Gruppe der Kleist, Gleim, Ramler und Klopstock gingen ihre eigenen Wege. Aber als die eigentliche Blume des Kreises, ihren feinsten Wohlgeruch in Essenz ausströmend, erwuchs ihm Gellert.

Über Christian Fürchtegott Gellert (geb. 1715 in Hainichen bei Freiberg als Sohn eines Pfarrers, besuchte die Fürstenschule Meißen, wo er mit Gärtner und Rabener Freundschaft schloß; studierte in Leipzig, Hofmeister; 1744 Dozent, 1751 Professor in Leipzig, gest. 1769) laufen bekannte Anekdoten um: von seinem Verehrer, dem ungarischen Rittmeister; von dem zahmen Schimmel, den ihm Prinz Heinrich geschenkt, populär ist auch seine Audienz bei Friedrich dem Großen und seine Antwort auf die Frage, nach wem er sich gebildet: „Majestät, ich bin ein Original!" Endlich wieder ein

Mann, für den weite Kreise sich persönlich interessieren; der allverehrte praeceptor Germaniae; für den Oeser ein Grabmal entwarf, das Goethe mit einem Vers begleitete; noch für das jungdeutsche Drama ein Held, der in Laubes „Gottsched und Gellert" alle Sympathien gewinnt. Seine Fabeln und Erzählungen (1746, 1748) sind zum Teil noch heute volkstümlich, einige der geistlichen Lieder (1757) stehen in den Gesangbüchern; das bleiche zarte Gesicht schwebt vor vieler Augen, wenn der allbekannte Name genannt wird. Gellert, der in Leipzig Gottscheds Führerstellung erbte, ohne sie gewalttätig auszuüben wie er, der mit einem ausgedehnten Briefwechsel über ganz Deutschland hin fast die Bedeutung der geistlichen Autoritäten und mit seinen Bescheiden beinahe die ihrer „Responsen" gewann, Gellert hat trotz all dieser Berühmtheit kaum einen Gegner gehabt — in einer jederzeit zur literarischen und persönlichen Feindschaft bereiten Zeit und Umgebung. „Gewiß! der Mensch besitzt den ungewöhnlichsten Charakter — oder keinen!" ruft bei ähnlicher Botschaft der große Menschenkenner König Philipp. Der einfache, schlichte Charakter, den man aus Gellert gemacht hat, war er wohl kaum.

Daß der ehrwürdige Lehrer, der durch sein Bild noch ungleich mehr als durch seine Briefe und Schriften gewirkt hat, der Musterchrist wirklich war, als den ihn seine Zeitgenossen feierten, das ist keinen Augenblick zu bezweifeln. Aber es war es geworden; wie Sokrates gestand, eine bösartige Natur in sich unterdrückt zu haben. Und das Merkwürdige ist, wie in dem ängstlich-frommen, hypochondrisch-tugendhaften Mann die Unterstimmung fortdauerte. Bekannt ist auch die Anekdote, wie Varnhagen von Ense einem Kreis von Gegnern des jungen Deutschland große Stücke aus einem Roman vorliest und als sie sich über die schreiende Unmoral dieser mit Blutschande spielenden Geschichte entsetzen und darin ein neues Zeichen der unerhört verdorbenen Gegenwart erblicken, sie mit der Mitteilung überrascht, das sei aus — Gellerts „Leben der Schwedischen Gräfin von G—" (1747)! Man lese doch einige der Fabeln — der Leipziger Verleger Breitkopf wollte sie nicht übernehmen und ließ einen andern daran reich werden — und frage sich, ob „Lisette" an Lüsternheit, „der zärtliche Mann" an sittlicher Roheit leicht zu übertreffen sei? Man würdige die Frivolität im „Betrübten Witwer", die Menschenverachtung im „Sterbenden Vater", den sozialen Hochmut des Bürgers im „Amtmann und Bauern", und dann frage man sich, wie das alles zu den Tugendpredigten stimmt, was man einem Hagedorn, ja einem Langbein vielleicht kaum verzeihen würde!

Noch einmal: es ist nicht die Rede von Heuchelei. Auch das gilt nicht, was damals der Franzose Jean Baptiste Rousseau — nicht etwa der große Jean Jacques! — auf die Frage antwortete, wie er zu gleicher Zeit so fromme Oden und so frivole Gedichte habe schreiben können: er habe sich bei beiden nichts gedacht. Vielmehr ist Gellert wirklich eine „problematische Natur", die erste unter den vielen in unserer Literaturgeschichte. Zum Weltmann gestimmt, muß er beständig die Versuchungen seiner Natur durch heilmittelmäßige Anwendung der Religion niederkämpfen. Das gelingt dem Menschen, den früh ein überstrenger Erzieher zur frommen Selbstüberwindung gezwungen hat, was Gellert ihm zeitlebens mit Tränen dankte. Dem Dichter gelingt es nicht. Er verherrlicht den englischen Romandichter Richardson: um seiner tugendhaften Romane willen sei er „unsterblicher bei Christen" als Homer. (Dasselbe hatte Pyra wenigstens von Milton gemeint.) Aber er selbst steckt noch immer in der frivolen Übung der Dichter, die sich alles glaubten erlauben zu dürfen, wenn nur neben der ausgelassenen Muse ein sittsames Leben stände. — Außer in seinen Kirchenliedern, die den frommen Rationalismus singen („lebe wie du, wenn du stirbst, wünschen wirst gelebt zu haben") ist er in seiner Dichtung niemals er selbst, sondern eben ein gewandter Versifikator angenehmer mehr oder minder „moralischer Erzählungen".

Jene Mittelstellung aber, die für die Bremer Beiträger charakteristisch ist, zeigt sich in seiner Empfehlung des Natürlichen. Sie ist so aufrichtig, und so erzwungen wie seine Askese.

Im Bilde dieser Frauenzimmer
Zeigt sich die Kunst und die Natur;
Die erste prahlt mit weit gesuchtem Schimmer:
Sie fesselt nicht, sie blendet nur;
Die andere sucht durch Einfalt zu gefallen,
Läßt sich bescheiden sehn, und so gefällt sie allen.

Das ist das Natürliche Gellerts, das durch Einfalt zu gefallen sucht! Aber das ist auch der Gottschedianer, für den „Kunst" gleichbedeutend geworden ist mit „weitgesuchtem Schimmer", weil die Kunst der Schlesier wirklich nur damit prahlte. Und es ist der Mann der neuen Generation, der zum Natürlichen kommen möchte, zu dem einfachen Ausdruck des Persönlichen, wie er ihn am erfolgreichsten als Gegenmittel gegen den geschraubten Briefstil, wirksam aber auch in seiner Empfehlung der comédie larmoyante vertrat,

des bürgerlichen Schauspiels, das Diderot gegen das Pathos der Klassizisten ausgespielt hatte.

Gellert machte die Fabel wieder zu einer Lieblingsgattung. Eine kleine zugespitzte Erzählung mit typischer Charakteristik und einer noch lieber der Welterfahrung und Menschenkenntnis als der Ethik dienenden Moral, deren elastische Form ziemlich tief in die Prosa und ziemlich hoch in die Lyrik zu gehen gestattete — das war gerade was die Halbtalente brauchten, die von innerer Notwendigkeit nichts ahnten. Auch dem geselligen Unterhaltungsbedürfnis diente man und reimte Anekdoten in Fabeln um, wie später in Balladen: lediglich, um sie in dieser Konservenform zum täglichen Gebrauch aufheben zu können. Manche Fabel entstand so, die wir noch heute gern zitieren wie Lichtwers „Blinder Eifer schadet nur“ oder Hagedorns „Munterer Seifensieder“, wohl dasjenige Exemplar der Gattung, das dem bewunderten Vorbild, Lafontaine (von dem es auch entlehnt ist) am nächsten kommt. — Magnus Gottfried Lichtwer (geb. in Wurzen 1712, Jurist, Regierungs- und Konsistorialrat in Halberstadt, gest. 1783) ist der Trockenste, Gottl. Wilhelm Burmann (geb. 1737 in Lauban, gest. 1805 in Berlin) der Heiterste, der früh erblindete Gottlieb Konrad Pfeffel (in Kolmar 1736 geb., 1773 Stifter und Leiter einer vielbesuchten „Académie militaire“, gest. 1809) der Fruchtbarste unter ihnen. Die Anakreontiker und ihre Nebenrichtungen sind besonders durch Gleim an der Fabeldichtung stark beteiligt, während andererseits die Fabeldichter auch leichte Lyrik und Lehrgedichte verfassen — so Lichtwer ein unsäglich plattes „Recht der Vernunft“ (1758). „Fabelbäume“, die mit Naturnotwendigkeit Fabeln tragen wie der „fablier“ Lafontaine sind sie alle nicht!

Selbständig kam das Freundespaar Pyra und Lange zur Stellungnahme gegen Gottsched.

Jacob Immanuel Pyra (geb. 1713 in Cottbus, gest. als Konrektor in Berlin 1744) ist eine Art vorläufiger Wackenroder, und Samuel Gotthold Lange (geb. in Halle 1711, Sohn des Pietisten Joachim Lange, gest. als Pastor in Laublingen 1781) sein noch viel geringerer Tieck. Pyra ist eine kränkliche, empfindliche Natur; er soll aus Gram über Gottschedianische Angriffe gestorben sein, was wohl aber eine literarhistorische Legende ist. Wie häufig verband sich mit dieser Empfindlichkeit eine große Heftigkeit; den Reim behandelt er wie einen persönlichen Feind. — Samuel Lange Lessingschen Angedenkens ist mit Selbstzufriedenheit gegen solche Angriffe wattiert;

als der Freund gestorben war, blieb aber nur ein schlechter Übersetzer übrig. Zusammen dichteten sie „Thyrsis und Damons freundschaftliche Lieder"; Bodmer gab sie (1745) in Zürich heraus.

Pyra spricht in seinem, englischen Mustern nachgebildeten, „Tempel der wahren Dichtkunst" (1737) seine Verachtung der Gelegenheitsdichter aus; die beiden Pietisten mußten auf die Stoffwahl großes Gewicht legen, weil ihnen eben der innere Zusammenhang von Stoff und Form mehr als Gellert deutlich wurde. Pyra regt Klopstock zu seinem christlichen Epos an; Lange zur reimlosen Odendichtung. Doch auch für Zachariaes „Renommisten" weist man ihm die Anregung zu. Pyra ist aber schließlich auch der gewesen, der in dem „Erweis, daß die G*ttsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe" (1743; auch der Scherz, Namen durch Weglassen der Vokale „unkenntlich" zu machen, kam aus England herüber) die richtigen Wertungen fand, indem „Wernicke als Anfang einer gesunden Kritik, Haller als Anfang einer neuen gedankenschweren Poesie beredt gewürdigt wird", wie Erich Schmidt sagt.

Endlich aber kommen wir von den Vorläufern und Vorboten, Manifestanten und Protestierenden zu den Dichtern — langsam wie die deutsche Literatur selbst, die sich von der Schöpfung eines Scheffler oder Fleming, eines Gerhardt oder Günther immer wieder erholen mußte, um die Brockes und Lange dazwischen zu pflanzen. Nun aber kamen, wie sie es liebt, die Dichter gleich in Zwillingspaaren oder ganzen Sternenhäufchen angerückt: Haller und Hagedorn, die preußische Gruppe, die Anakreontiker.

Von jenem ersten Paar ist nun zwar nicht wie von zwei Gleichen zu reden. Haller könnten wir ruhig den Klassikern zuzählen; Hagedorn steht über die vielen Anakreontiker nicht weit heraus.

Friedrich von Hagedorn (geb. 23. April 1708 in Hamburg; lebte dort als vermögender Privatmann; gest. 1754) will noch, wie die Canitz und Genossen, nur nebenher als Dichter gelten („Versuch einiger Gedichte, oder Erlesene Proben poetischer Nebenstunden" 1729, „Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen" 1738, „Sammlung neuer Oden und Lieder" 1747, „Moralische Gedichte" 1750). Vor allem fühlt er sich als eleganten Weltmann; die Poesie ist eine heitere Beschäftigung, ein stiller Sport, in dem sich eben auch die ganze Art des bürgerlich-vornehmen Mannes ausleben will. Diese Heiterkeit ist das schwächliche Surrogat für die hochgemute Stimmung der Minnesinger; aber sie bewegt sich doch immerhin in der gleichen Richtung.

Dann aber: der heitere Mann gibt sich heiter; es ist eine, wenn auch nur recht allgemein gehaltene, Bekenntnislyrik.

In sittlicher Hinsicht ist Hagedorn noch so unsicher wie seine ganze Zeit, und wie jede Zeit es sein wird, die ihre Moral von Kirche und Polizei fertig zugeschnitten erhält. Das erotische Verhältnis seines Vaters zu seiner vermutlichen Tochter kann für ihn noch Gegenstand eines Spaßes sein; wieviel feinfühliger ist unsere Zeit in solchen Fragen geworden! Aber die metrische Reife ist, an den Vorgängern gemessen, erstaunlich; knapp und drall sitzt der Vers dem Inhalt auf dem Leibe; und die Erzählung bringt kaum ein überflüssiges Wort.

Aber von den beiden Dioskuren, die sich freundlich anerkannten, ist doch Hagedorn der sterbliche, Haller der unsterbliche.

Es war Albrecht von Haller (geb. 16. Oktober 1708 in Bern; läßt sich nach seinen Studienreisen 1729 als Arzt in seiner Vaterstadt nieder; 1736 Professor in Göttingen, von wo er 1753 nach Bern zurückkehrte; gest. 12. Dezember 1777) gegönnt, auf zwei weit auseinanderliegenden Gebieten unvergänglichen Lorbeer zu ernten: als Begründer der Physiologie, und als Mitbegründer unserer klassischen Literatur. Bei einer so geschlossenen Persönlichkeit aber wird man nach einer inneren Einheit seines Dichtens und Denkens suchen müssen. Sie liegt nicht nur in dem philosophischen Charakter seiner Poesie, über den er sich selbst mit fast unheimlicher Klarheit ausspricht: „Ich hatte indessen die englischen Dichter mir bekannter gemacht, und von denselben die Liebe zum Denken, und den Vorzug der schweren Dichtkunst angenommen. Die philosophischen Dichter, deren Größe ich bewunderte, verdrangen bald bei mir das geblähte und aufgedunsene Wesen des Lohenstein, der auf Metaphoren wie auf leichten Blasen schwimmt. Hieraus entstand bei mir die neue Art zu dichten, die so vielen Deutschen zu mißfallen das Unglück gehabt hat... Nach meinem Begriffe muß man die Aufmerksamkeit des Lesers niemals abnehmen lassen. Dieses geschieht ohnfehlbar auf eine mechanische Weise, sobald man ihm einige leere Zeilen vorlegt, wobei er nichts zu denken findet"... Die „schwere Dichtkunst", das philosophische oder philosophisch sein wollende Lehrgedicht war z. B. bei Hallers väterlichem Freund Drollinger vorhanden, ohne daß er ein Denker oder Forscher hätte heißen dürfen. — Umgekehrt könnte man sagen, es sei Physiologie, wenn Haller dem Ursprung des Übels wie einer Krankheit, dem der Sittenverderbnis wie einer Epidemie nachgeht. Das käme schon näher, aber es

trifft noch nicht den Kern. Haller, glaube ich, darf vielmehr seit den dichtenden Philosophen Joniens der erste Dichter heißen, dem die Poesie ein Mittel der Forschung wurde — jenes Typus, der mit Hebbel seine reifste Ausprägung erhalten hat. Er bedarf des Schwungs, in den ihn die dichterische Begeisterung versetzt, um sich an Rätsel zu wagen und an eine Antwort, die er in seiner pietistischen Demut und Selbsterniedrigung nicht wagen würde. Eine faustische Natur, versenkt er sich in die Geheimnisse der Weltregierung in diesen Momenten der mystischen Beschaulichkeit:

Die Ruh' der Einsamkeit, die Mutter der Erfindung,
Hielt der Begriffe Reih' in schließender Verbindung,
Und nach und nach verknüpft kam mein verwirrter Sinn,
Uneinig mit sich selbst, zu diesen Worten hin.

Dies aber erklärt auch seine dichterische Haupteigenheit: den beschreibenden Stil. Jene Stellen beschreibender Botanik, die Lessing im „Laokoon" als Musterbeispiele einer von ihm mißbilligten Kunstübung zitiert, sind nur im Kleinen, was die Gedichte im Großen sind. Rein lyrisch sind in dem „Versuch schweizerischer Gedichte" (oder, wie es in der ersten Auflage 1732 noch dialektisch hieß: „schweizerischer Gedichten") neben ein paar altmodischen Gratulationsgedichten nur die überraschend innigen und persönlichen Trauergedichte, vor allem das berühmte „beim Absterben meiner geliebten Mariane", seiner ersten Gattin, die bald nach der Übersiedelung nach Göttingen verschieden war:

Ach! herzlich hab' ich dich geliebt,
Weit mehr als ich dir kundgemacht —

was man dem ernsten schwerblütigen Mann gewiß glauben muß. Aber die eigentliche Bedeutung geben der kleinen, von Haller auch später nur spärlich vermehrten Sammlung doch gerade die Lehrgedichte. Sie sind alle beschreibend. Das großartige Fragment „über die Ewigkeit" beschreibt das Chaos, das Gedicht vom Ursprung des Übels Gottes Schöpfertätigkeit mit mythologischer Gewalt. Und dann tauchen aus der poetischen Wiedergabe der Dinge moralische Sätze hervor wie methodische Schlußfolgerungen aus einem wissenschaftlichen Befund. Nicht anders die partikularistisch-patriotischen Dichtungen: das Glück der einfachen Menschen in den „Alpen", die Schande der verdorbenen Sitten.

Die Beschreibung selbst hebt sich oft zu ergreifender Vergegenwärtigung, wie in der berühmten Schilderung des Wasserfalls. Großen Stil haben auch

seine Sentenzen: „Was Übles ist geschehn, das nicht ein Priester tat?" (Der hypochondrische Pietist, der seine tägliche Selbstergründung in einem Tagebuch wie in einem wissenschaftlichen Beobachtungsjournal niederlegte, stand an Mißtrauen gegen die Priester seinem Lehrer Brockes nicht nach.) „Unselig Mittelding von Engel und von Vieh —" die oft angeführte Beurteilung des Menschen. „Ins Innere der Natur dringt kein erschaffener Geist —" trotz Goethes mißverstehender Auflehnung die prachtvolle Zusammenfassung der faustischen Resignation und wahrhaftig kein Philisterwort!

Mit seinem tiefen leidenschaftlichen Ernst steht Haller neben Hagedorn und Wieland, ja auch neben Gellert und Klopstock wie ein Bürger einer anderen Welt. Er haßte den Witz, der ein Hauptbestandteil der neuen Dichtung wurde, und schrieb, diesmal wirklich pedantisch, eine Abhandlung von den Nachteilen des Witzes. Den romantisch-phantastischen Staatsromanen stellte er seine drei kühlen politischen Experimentalromane gegenüber: „Usong" (1771), über die Despotie; „Alfred König der Angelsachsen" (1773), über die beschränkte Monarchie; „Fabius und Cato" (1774), über die Aristokratie — Montesquieu in Romanform, interessant nur in der Tendenz. Auch durch seine Besprechungen — deren er angeblich zehntausend geschrieben hat! freilich zumeist wissenschaftlichen und philosophischen Inhalts — hat der Präsident der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften und Leiter ihrer Gelehrten Anzeigen — neuer, englischen Einrichtungen nachgebildeter Organisationen — Einfluß ausgeübt. Er ist die stärkste Macht, die die Religiosität, aber auch die methodische Wissenschaftlichkeit in Deutschland Voltaire und den Enzyklopädisten glaubte entgegenstellen zu können; denn mehr noch als Kästner blieb er strenggläubig und lehnte (1749) sogar eine Berufung nach Berlin ab, weil er nicht in diese Sündenstadt gehen wollte. Von der Diplomatie eines Leibniz hat der berühmteste Gelehrte Deutschlands in der Epoche der aufsteigenden Naturwissenschaften keine Ader; eher kann man seine vorurteilsvolle Unerschrockenheit mit der eines Virchow vergleichen.

Hier war denn endlich jener „Gehalt", den Goethe an den deutschen Poeten so lang hatte vermissen müssen. Haller wirkt durch die Persönlichkeit; er hebt das Ansehen des ganzen Dichterstandes und macht das Selbstgefühl eines Klopstock, Goethe, Schiller erst möglich. Der deutschen Dichtung aber gibt er den Begriff des Monumentalen zurück, der ihr völlig verloren gegangen war, fast seit den Tagen der Nibelungennot, des Parcival und der Weltbetrachtung Walthers von der Vogelweide.

Um diesen Gipfel lagert sich ein breites Beet von Lehrdichtern: neben Drollinger, Kästner, Uz der noch von Herder als „göttlich" gepriesene und von Kant zitierte Arzt Joh. Phil. Lor. Withof (geb. 1725 in Duisburg, gest. 1789 — Gedichte 1751 „Die moralischen Ketzer" 1760, „Akademische Gedichte" 1782), Gottlieb Werlhof, ebenfalls Arzt (geb. 1699 in Helmstedt, gest. 1767 in Hannover — Gedichte 1749, mit einer Vorrede Hallers) und der an poetischer Empfindung sie ein wenig überragende Friedrich Karl Casimir von Creutz (geb. 1724 in Homburg vor der Höhe, Reichshofrat, gest. 1770 — „Oden und andere Gedichte" 1750, „Die Gräber — Ein philosophisches Gedicht" 1760). Um 1750 ist diese Richtung, wie man sieht, am stärksten; Mediziner, Juristen, auffällig selten Theologen suchen die Weisheit Gottes und die Vergänglichkeit der Welt in glatten Alexandrinern ihren dankbaren Hörern vor die Augen zu stellen. Hallers Ergriffenheit mangelt ihnen: der große Forscher mußte innere Zweifel niederkämpfen, die diesen Versifikatoren fertiger Erkenntnisse nie aufgestiegen sind. Wären sie bedeutender, man müßte auf sie die Kennzeichnung Bossuets als „Klassiker der Gemeinplätze" anwenden. Aber noch nach einem weiteren halben Jahrhundert dauerte die Übung fort oder wurde doch von dem gerade in der Blütezeit des Lehrgedichts geborenen Christoph August Tiedge (geb. 1752 in Gardelegen bei Magdeburg; seit 1801 als Begleiter der Schriftstellerin Elise von der Recke in Dresden, gest. 1841) so gut wie unverändert aufgenommen: seine „Urania über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit, ein lyrisch-didaktisches Gedicht" (1801) lehrt die Kantische Philosophie wie die Kästner und Creutz das rationalistisch gemilderte Luthertum; innere und äußere Form haben keinerlei Fortschritte gemacht. Aber noch bei Begründung der großen Schillerstiftung 1859 wurde von deren Hauptbegründer Tiedge als ein Gleichberechtigter neben Schiller gestellt!

Sind diese Lehrdichter von Haller bedingt, so gilt die Abhängigkeit von Hagedorn für die „Anakreontiker". Die preußischen Dichter aber haben von beiden gelernt und bringen das starke erhebende Nationalgefühl doch noch in einer ganz neuen Gestalt hinzu: bei Haller nur als Sorge um die ethische Höhe seines Vaterlandes wirksam, ward es erst bei Gleim, Kleist, Klopstock von dem politischen Machtwillen beseelt.

Die „Anakreontiker" nehmen den Faden wieder auf, den die „Übergangslyrik" spann. „Gesellschaftslieder" dichten auch sie; auch sie verbinden volkstümliche Formgebung und Singbarkeit mit gebildeten Anspielungen auf die

antike Mythologie. Auch sie sind nicht ganz so heiter wie sie sein möchten und machen es umgekehrt wie jene, von denen Heine rief: „Ich weiß, ihr tranket heimlich Wein und predigtet öffentlich Wasser!“ Die Schwäche der Anakreontiker ist, wie die der Dichter früherer Perioden, eine „übersetzte Weltanschauung“: sie konstruieren sich ein Bild des Musterpoeten und erhitzen sich in diese Maske hinein. Diesmal ist es die Anakreons, des heiteren Sängers von Wein und Liebe; da man sich vorzugsweise an unechte Anakreontea hielt, erschien er viel spielerischer als er war. Doch war dieser Versuch, die Antike statt von außen von innen her zu erneuern ein Fortschritt; besser doch, man erzeugte in sich eine vorgeschriebene Stimmung und ließ sie produktiv werden, als wenn man ohne alle Stimmung die Rüstkammer der Reminiszenzen ausplünderte.

Die Form war gleichfalls von gegebenen Mustern mitbedingt: von der großen Anmut der französischen „poésie fugitive“, in der das Salonmäßige, Epigrammatisch-Sentimentale der französischen Dichtung zum letztenmal eine echte Lyrik in größerem Maßstab hervorbrachte. Von den Franzosen lernte man die Lust an der Pointe sowohl wie manche technische Besonderheiten: den von J. G. Jacobi virtuos geübten Übergang aus poetischer Prosa in Verse, den sich entwickelnden (nicht unveränderlichen) Refrain wie etwa in dem bekannten Lied: „Der Papst lebt herrlich in der Welt“; auch selbst die Rücksicht auf Musik und Singbarkeit, die dann aber selbständig und sehr erfreulich weiterwirkte. — Der Einfluß dieser Gruppe war groß. An ihren Eigenheiten haben die „preußischen Dichter“ fast alle Anteil; Lessing und Goethe sind durch diese Schule gegangen und Goethe nicht ohne wirklichen Gewinn. Was ihnen diese Macht gab, war zweierlei: die heitere Stimmung, und die Leichtigkeit der Form. Perioden kommen immer wieder, in denen die Überwindung von Pessimismus und Hypochondrie als sittliche Pflicht empfunden wird — oder als physische Notwendigkeit; Mirza Schaffy diesseits, Omar Khayyâm jenseits des Kanals sind von den Wogen solcher Stimmung hochgetragen worden. Und die anmutig-graziöse Form eines witzigen Trinkliedes schmeichelte auch dem nationalen Ehrgeiz: das gerade hatte man am wenigsten der deutschen Sprache zugetraut.

„Grazie“ — das ist das Lieblingswort; noch den Aristophanes hat Goethe mit dem Kompliment „der ungezogene Liebling der Grazien“ ehren wollen, das man später auf Heine übertrug. Nicht selten aber ist man versucht, ein anderes Goethewort zu zitieren: „allzu niedlich bist du doch!“ selbst

wenn nicht der uralte Gleim noch wie ein vertrockneter Tanzmeister einhertänzelt.

Johann Peter Uz (geb. 1720 in Ansbach; 1739 in Halle mit Gleim, Götz und Rudnick befreundet, Sekretär, richterlicher Beamter; gest. in Ansbach 1796) hat vor den meisten andern die Fähigkeit voraus, auch starke Töne anzuschlagen, wie in dem „Bedrängten Deutschland“:

Wie lang zerfleischt mit eigner Hand
Germanien sein Eingeweide?
Besiegt ein unbesiegtes Land
Sich selbst und seinen Ruhm zu schlauer Feinde Freude?

Vor allem ist er doch ein anmutsvoller Horazianer, der die Heiterkeit seiner Dichtung wirklich auch im Herzen trug und in langer Enge der Existenz nicht untergehen ließ. Berühmt machte ihn besonders sein Lehrgedicht „Versuch über die Kunst stets fröhlich zu sein“ (1760). Der spanische Jesuit Sarasa hatte eine „Ars semper gaudendi“ geschrieben, deren Übersetzung Brockes' „Schwanengesang“ gewesen war; Uz selbst aber erklärt, mehr als dieser zu erstreben; nicht bloß „Trostgründe für alle Arten der Widerwärtigkeiten“ will er geben, sondern vor allem positiv zur Freude erziehen. Hat doch sein Gedicht „An die Freude“ noch Schiller begeistert: „Freude, Königin der Weisen!“ Wie Zachariae hat er auch Pope ein komisches Heldengedicht nachgesungen: den „Sieg des Liebesgottes“ (1753). So ward er zum Patron heiterer Weltweisheit, von dem jungen Pietisten Wieland als frivol denunziert und von dem aufgeklärten Papst Clemens XIV. so hochgeschätzt, daß Uzens Landesherr, der Markgraf von Ansbach, aus dessen Mund zu seinem Erstaunen erfuhr, es lebe ein berühmter und hochzulobender Dichter in seiner Residenz ... Uz ist mit Geßner einer der ersten deutschen Dichter gewesen, der über die Grenzen drang; und allzu viele sind ihm nicht gefolgt. „Ich halt es mit dem Zopfe, wenn solche Männer dran!“ — Joh. Nik. Götz (geb. 1721 in Worms, gest. 1781 als Superintendent in Winterburg — „Gedichte“ (1785) — „Gedichte eines Wormsers“ 1792, von Ramler redigiert) und Fr. Andr. Gallisch (geb. 1754 in Leipzig, Professor der Medizin in Leipzig, gest. 1783 — Gedichte her. von Jünger 1784) haben noch Herder entzückt, als er sie wieder hervorholte, um die Zeitgenossen durch frühere Dichter zu beschämen. Und wirklich gehört namentlich der in antiken Maßen gewandte Götz zu den zartesten Sängern, und seine Gedichte sind, bei einiger Sentimentalität, oft von bezaubernder Melodie. Aber Johann Georg

Jacobi (geb. in Düsseldorf 1740, Professor, gest. 1814 in Freiburg) ist doch wohl der König dieser Gruppe. „Ihm war die Grazie, die so mancher Anakreontiker sich mühsam anlernen mußte, angeboren; freilich auch die Gefahren dieser Gabe, eine Neigung zu süßlicher Kleinlichkeit und affektierter Spielerei. Ein Carlo Dolce der Anakreontik hat er den Kupido auf porzellanene Verse gemalt und durch sein läppisches Freundschaftgetändel mit Gleim das Verdienst seiner oft reizenden Gedichtchen geschmälert." (Sämtliche Werke 1770.)

Die Biegsamkeit der Verse, den melodischen Klang, die freundliche Empfindsamkeit und den gedämpften Festklang der Anakreontiker nahm Matthias Claudius (geb. zu Reinfeld in Holstein 15. August 1740, redigierte 1771—1775 den „Wandsbecker Boten"; gest. 21. Januar 1815 in Hamburg) in seine fromme Dichtung hinüber. Aber schon diese Frömmigkeit, von der seine Lieder getragen werden, ist ein Beweis seiner persönlicheren Empfindung. Der christliche Anakreontiker, der Sänger des Rheinweinliedes, ist auch ein zarter Landschaftsdichter, während für die eigentlichen Anakreontiker fast nur der konventionelle Rasen mit Klee (gereimt auf „Kanapee") vorhanden ist. Sein „Abendlied" haben wir mit dem von Paul Gerhardt schon verglichen. — Aber Asmus, wie er sich als „Wandsbecker Bote" nannte, ist auch wie Jacobi ein gewandter Prosaist, freilich auch hier von der Manieriertheit nicht ganz frei, die das Annehmen kindlicher Einfaltssprache mit sich bringen muß.

An die kräftigere Anakreontik Lessings sei nur noch einmal erinnert; wie Claudius wird auch er noch gesungen („Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben!") Und ebenso daran, daß Gleim und Kleist anakreontische Dichtungen geschrieben haben, Gleim sogar nach seinem ganzen Wesen — wie insbesondere in seinem Verhältnis zu anderen Anakreontikern wie Jacobi und dem unbedeutenden Klamer Schmidt (1746—1824; „Fröhliche Gedichte" 1769 usw.) hervortritt — ein Erzanakreontiker ist.

Aber schon die Rührigkeit und Geschäftigkeit dieser „Henne für Talente" gibt ihm einen eigenen Zug. Joh. W. Ludwig Gleim (geb. 1719 zu Ermsleben bei Halberstadt; Sekretär bei Prinzen und Fürsten, seit 1747 des Halberstädter Domkapitels, gest. 84 Jahre alt 1803) darf wohl der erfolgreichste Gönner deutscher Dichter heißen: unermüdlich und uneigennützig hat er seinen Einfluß für die verschiedensten jüngeren Poeten, selten ganz vergeblich, aufgewandt, auch den Überschuß der behaglichen Pfründe, die

den verliebten Junggesellen behaglich ernährte, willig aufgewandt, um zu helfen. Die Gutmütigkeit in Person und auch eigentlich nur so weit eitel, wie es die Gutmütigkeit gegen sich selbst forderte, ist er in dem völligen Mangel an Selbstkritik nur mit Friedrich Rückert, einer allerdings viel stärkeren Begabung, zu vergleichen. ‚Versuch in scherzhaften Liedern“ (1744), „Romanzen“ (1756), „Lieder nach dem Anakreon“ (1766), „Oden nach dem Horaz“ (1769), „Gedichte nach den Minnesingern“ (1773), „Sinngedichte, Episteln, Erzählungen, Zeitgedichte vor und nach dem Tode des heiligen Ludwigs XVI.“ (1793), schließlich Antixenien unter dem bedenklichen Titel „Kraft und Schnelle des alten Peleus“ (1797) — das sind nur einige von seinen fast hundert zum Teil eine stattliche Reihe von Gedichten umfassenden Veröffentlichungen. Er hat im Stil des Koran eine rhetorisch-lyrische Lehrdichtung verfaßt („Halladat oder das rote Buch“, 1774—1781) und vielleicht mehr Briefe geschrieben als irgendein Privatmann seit Leibniz. Aber Bedeutung hat doch nur eins: die Kraft und Schnelle, die einst des Grenadiers herrliche Saiten „belebt“.

Wie Bodmer ist Gleim fast stets genötigt, sich an irgendein Vorbild anzulehnen, in irgendeiner Manier zu dichten; ein Künstler ohne Handschrift, wie der belgische Maler Wiertz, der in jeder schreiben konnte. Aber den guten preußischen Patrioten, der sonst recht unkriegerisch war, ergriff einmal die Stimmung der friedericianischen Kriege so mächtig, daß sie ihn in einen singenden Soldaten wandelte: „Preußische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 gesungen von einem Grenadier“ (1758). Der Ton ist ausgezeichnet getroffen; nationales und persönliches Erlebnis fielen zusammen, so daß der Stil des Volksliedes erreicht werden konnte; und so kam zum erstenmal etwas zustande, was Nationallied heißen durfte.

Aber viel tiefer faßte Christian Ewald von Kleist (geb. 1715 in Zeblin in Pommern, gest. 1759 in Frankfurt an der Oder an den in der Schlacht bei Kunersdorf empfangenen Wunden) den preußischen Geist. Nur darf man diesen nicht so auffassen, wie verzerrender Haß ihn darstellt — und wie seelenlos hartnäckige Übung ihn hin und wieder auch leider wirklich erscheinen ließ. Der preußische Geist ist kein Geist des Krückstocks. Dann freilich wäre K. W. Ramler (geb. 1725 in Colberg, 1748—1790 Professor der schönen Literatur an der Berliner Kadettenschule, gest. 1798 — „Oden“ 1767 usw. — Poetische Werke 1800—1801) sein rechter Vertreter, der aus dem Schema antiker Strophen ein Exerzierreglement für die eigenen Verse machte und

als Herausgeber toter Poeten ihnen die Korrektheit mit dem Maßstab nachmaß wie der Landgraf von Hessen den Soldaten die Zöpfe; obwohl ein fester vaterländischer Sinn auch diesem antikisierenden Unteroffizier nicht abgestritten werden soll. Der preußische Geist ist kein Geist der sich in der Subordination berauscht, sonst wäre Joh. Gottlieb Willamov (geb. zu Mohrungen 1736, 1767 Inspektor der deutschen Schule in St. Petersburg, gest. 1777) sein Fahnenträger, der Sohn des Pfarrers, dessen Küster Herders Vater war; in bezug auf die geistige Bedeutung war das Verhältnis allerdings umgekehrt! Willamov nahm aus der anakreontischen Feststimmung in künstlicher Weise den Begriff des „Enthusiasmus" heraus, überzeugte sich, daß die Alten in solcher Stimmung Dithyramben gedichtet hatten und schrieb demzufolge in „freien reimlosen Metren ohne irgendwelche Regeln" Pindarische Dithyramben (1763). Er hat einige Vorgänger — und in Schiller einen großen Nachfolger; aber als Spezialist für reimlose Begeisterung wurde der sanfte Pedant berühmt. Schade nur, daß weder seine „Enkomien" noch die „Dithyramben", weder die „Oden" noch die „Lieder" sich inhaltlich über die alte Gratulationsbegeisterung erheben, mag ihr Stoff nun „Friedrich der Sieger" sein oder ein so erhabener wie „die Wiedergenesung Jhro Russ. Kayserl. Majestät und des Großfürsten von Einimpfung der Blattern".

Nein, wenn wir von dem preußischen Geist reden und von seinen dichterischen Vertretern, dann müssen wir schon etwas höher greifen. An den großen König selbst müssen wir denken, der zwar sein Heer und sein Schicksal nur in französischen Versen besang, aber doch in der berühmten Schrift „de la littérature allemande" (1780) bei aller Unkenntnis und Verkennung Lessings, Klopstocks und des alle Wüstheit Shakespeares noch überbietenden „Götz von Berlichingen" die Sehnsucht nach einer großen deutschen Poesie bekennt. Vor allem ist das zu bedenken, wie wenig das Sinnen des Großen Königs selbst sich auf Exerzierplatz und Domänenkammer beschränkte. Gewiß wollte er zunächst ein starkes Preußen, und mußte es wollen. Aber dies sollte nur die Unterlage bilden für ein in allen Wissenschaften und Künsten blühendes Land. Der Preußenkönig schmückte seinen Hof mit Voltaires Namen und sein Schloß mit Watteaus Bildern, wie Thomasius sich aus Patriotismus an die Franzosen halten mußte; und das einsame Sanssouci war nur ein notgedrungener Ersatz für das gesellige Rheinsberg. Diese Sehnsucht, aus der strengen, ja harten Form auszubrechen zu künstlerischer Fülle

ist für den echt preußischen Geist bezeichnend. Kant sogar verrät ihn, wenn er mit Entzücken Rousseau liest; Theodor Fontane besitzt ihn und nicht sein enger Lehrer George Hesekiel; klassische Form aber fand er in Christian Ewald von Kleists großem Berufs-, Geschlechts- und Dichtergenossen Heinrich von Kleist.

Nur von hier aus, glaube ich, ist der „männlichste unserer Dichter" zu verstehen, wie man ihn genannt hat, vielleicht nicht ohne Ernst Moritz Arndt unrecht zu tun. Seine „Ode an die preußische Armee" (1757) ist gewiß sein schönstes Gedicht. „In einer schweren, wuchtigen Rüstung", sagt Sauer schön, „tritt die Ode auf, deren Zeilen einherschreiten wie die dröhnenden Schritte der Bataillone, die sie besingt. Aber sie ist der Morgenhymnus der erwachenden deutschen Dichtung an das erstarkende deutsche Heer; es ist die jungfräuliche Erstlingsgabe der preußischen Dichterschule an den großen König."

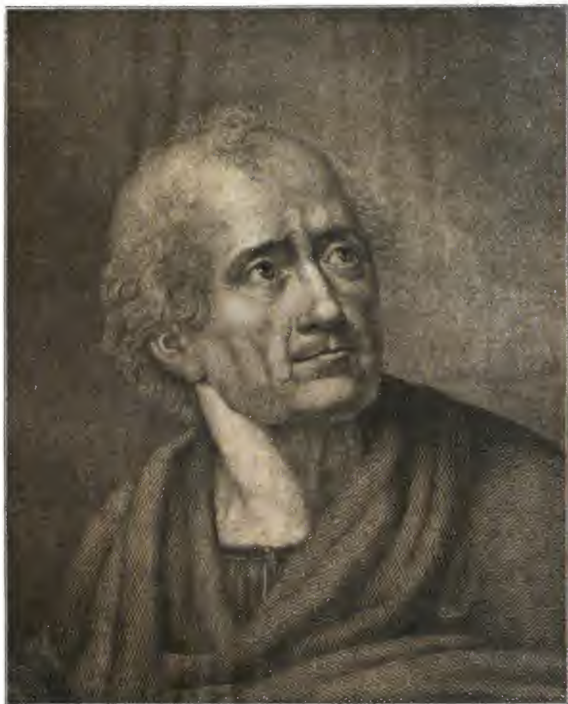
Dennoch ist Kleist nicht sowohl um dieser Ode willen berühmt geworden als durch den „Frühling". Die Ode schließt mit den prophetischen Worten:

Ich seh dich, stolzer Feind, den kleinen Haufen fliehn
Und find Ehr' oder Tod im rasenden Getümmel.

Wie die ernste Kriegsschilderung „Cissides und Paches" (1758) zeigt auch die große Ode nur die eine Seite, die kriegerische, tapferentschlossene, heroische. Daneben aber blüht in dem tapferen Herzen das Verlangen nach dem Frieden der Natur. „Wie wird's mich daheim nach der Sonne frieren", schrieb der gewiß echtdeutsche Albrecht Dürer aus Italien. Auch Kleist friert nach der Sonne; beim Anblick einer gemalten Winterlandschaft schaudert er vor Frost. So war es ihm unter den Offizieren kalt und ein kurzer Aufenthalt in Zürich zu Werbezwecken — erfüllt ihn mit Neid über die große Zahl der Leute von Genie und Geschmack in der kleinen Schweizerstadt. So war auch sein großes Idyll persönlich erlebt, mochte er auch noch ganz altmodisch die nötige Zahl von Gleichnissen auf der „Bilderjagd" fangen. Das Versmaß rupfte er aus einer Strophenform von Uz heraus: den sonderbaren Hexameter mit Auftakt, den Erich Schmidt als „verkappten Alexandriner" bezeichnet hat und der so in sich schon ein Symbol des Übergangs von französierender zu antikisierender Poesie ist. Doch lassen sich die Verse Kleists oft einfach als Hexameter lesen:

Und in den Riesen des Wassers die unabsehbare Fläche.

Das unmittelbare Vorbild gaben Thomsons berühmte, von Brockes über-



Klopstock

Nach der Zeichnung von G. Hardorff gestochen von Friedr. Müller

setzte „Jahreszeiten"; aber der „Frühling" nahm Kleist ganz in Anspruch. Aus der objektiven Beschreibung des englischen Meisters wird eine subjektive Betrachtung, fast eine lyrisch-sentimentale Reise, wie sie in Mischung von Prosa und Poesie J. G. Jacobi mit vielem Beifall verfaßte. Er sucht sich das Schöne der Frühlingsnatur anzueignen. Den breitesten Raum nimmt die unbelebte Natur ein, mit feiner Schilderung auch der Atmosphäre: „Die Sonn' eilt hinter den Fürhang von baumwollähnlichem Dunst." Von Tieren werden fast nur die typischen Charakterfiguren der Tiersage und des Physiologus herangezogen: die Bären, der Pfau, die Schmetterlinge; aber sie werden anschaulich und neu beschrieben.

Kleist war ein wirklicher Dichter; auch daß die charakteristische Erscheinung wechselnder poetischer Flut und Ebbe sich bei ihm zuerst beobachten läßt, hat man mit Recht dafür geltend gemacht. Auch bei ihm war der Geschmack noch bis an die moralische Grenze hin unsicher. Wenn ein bedrängter Schiffer von zwei mit ihm fahrenden Mädchen die grausamere, aber mehr geliebte — ins Wasser wirft und dafür gerettet wird, nickt der Dichter ihm Beifall zu:

Den, der gehorsam ist, wenn die Vernunft gebeut,
Hat der Gehorsam nie gereut ...

Daß ein Bruder, der den schwerverwundeten Bruder töten mußte, um ihn aus der Qual zu erlösen, die Leiche nicht beraubt, wird als besonderer Edelsinn gefeiert. Widrige Sinngedichte (wie „auf Hircin") hat er wenigstens nicht drucken lassen. — Auch der Poet selbst mußte sich aus der Mode der Mischung von „Schnee mit Rosen" erst befreien. Aber diesem tapferen Soldaten und Werbeoffizier der persönlichen Lyrik gelang doch am Ende (1757) das „Grablied", kurz, schwer, gedrungen, individuell — das Beispiel einer glücklichen Umwandlung des Lehrgedichts in die Bekenntnisdichtung!

Genies entstehen nicht wie chemische Mischungen durch Kombination vorhandener Substanzen. Aber fast möchte man sagen: indem die Art Kleists mit dem Wesen Hallers zusammenfloß, ward Klopstock. Und gewiß, zwei bedeutende Dichter waren schon mindestens nötig, um diesen einen zu bilden; noch trafen wir keinen seit Walther und Wolfram, der seine Vorgänger so weit hinter sich gelassen hätte wie er.

Friedrich Gottlieb Klopstock (geb. zu Quedlinburg 2. Juli 1724, gest. 14. März 1803) war das älteste Kind eines mit acht Söhnen und neun Töchtern gesegneten Vaters, eines Advokaten, der in Verarmung geriet.

Auf der Fürstenschule Pforta (seit 1739) war er ein vortrefflicher Schüler, las daneben eifrig Bodmer, Breitinger und unter ihrem Einfluß Milton und kündigte sich in seiner Abschiedsrede (21. September 1745) als den künftigen deutschen Milton an. Er ging zum Studium der Theologie nach Jena. „Hier arbeitete er die ersten drei Gesänge des Messias in Prosa aus, wählte dafür aber in Leipzig, wohin er im Juni 1746 gegangen war, den bis dahin zu einem größeren Gedicht noch niemals angewandten Hexameter." Hier gewann er in den Bremer Beiträgern die ersten Freunde: sie waren ja wie er Miltonianer, überwiegend wie er fromme Protestanten; aber die Macht seiner Vaterlandsliebe fehlte ihnen wie die Großartigkeit seiner Auffassung vom Dichterberuf. Jene drei ersten Gesänge erschienen in den Bremer Beiträgen (1748) und machten einen Eindruck, wie noch keine Dichtung seit den Tagen der Reformation. Von Bodmer eingeladen ging der Jüngling, dessen poetische Stimmung eine unerwiderte Liebe zu der Cousine „Fanny" erhöhte, nach Zürich (1750) — um, wie wir es schon erzählten, durch seine natürlich-menschliche Haltung, seine offenen Sinne, seine Freiheit von Pose den Gönner aufs gründlichste zu enttäuschen. Der Minister Bernstorff veranlaßte den König Friedrich V. von Dänemark, ihn mit einem Dichtergehalt nach Kopenhagen zu laden — Dänemark tat zum erstenmal, was es an Schiller und Hebbel zu seinem eignen Ruhme wiederholen sollte! Seine Gattin Meta Moller, „Cidli", ward ihm (1758) nach vierjähriger Ehe entrissen. Er lebte nun ganz seinen dichterischen und nationalpädagogischen Absichten, erst in Kopenhagen, dann seit 1770 in Hamburg, wo er 1791 zum zweitenmal heiratete. Sein Ansehen als Deutschlands berühmtester Dichter wurde durch das Aufsteigen des jungen Goethe nicht gemindert. Goethe, der schon als Knabe mit Begeisterung im „Messias" gelesen, der Klopstock in einer schönen Szene des „Werther" ein Denkmal seiner Verehrung gesetzt hatte, eröffnete selbst ihre persönlichen Beziehungen durch einen verehrungsvollen Brief, und bei Gelegenheit von Klopstocks Besuch in Goethes Vaterhause ward der Dichter des „Werther" zum erstenmal in einer Zeitung mit Namen genannt: „Herr Klopstock, der Liebling Deutsch- und Ausländer wie höchster Fürsten, ist am Dienstag abend hierselbst angekommen, trat bei seinem Freunde unserem Herrn Dr. Goethe ab und setzte Donnerstag früh seine Reise nach Karlsruh weiter fort" (1. Oktober 1774). Frankfurt fühlte sich geschmeichelt, einen Freund Klopstocks in seinen Mauern zu besitzen. Als er am 14. März 1803 starb, ward „seine Begräbnisfeier die ehrenvollste, die einem deutschen Dich-

ter jemals zuteil geworden". Behörden und Bürger folgten dem Sarg. Militärisches Ehrengeleit erst von reichsständischen, dann von dänischen Truppen brachte unter Glockengeläut den Dichter des „Messias" zu Grabe, während man seine Lieder sang und aus seinem geistlichen Epos vorlas.

Keine Ehre war zuviel, die ihm zuteil ward. Und dennoch war er schon lange vor der Vollendung des „Messias" (1748—1773) für Deutschland keine lebendige Macht mehr. Seine „Bardiete", Versuche germanischer Dramen („Hermanns Schlacht" 1769, „Hermann und die Fürsten" 1784) waren nur mit Verwunderung, die teils geistreiche, teils nur seltsame Spielerei der grammatischen Gesetze beratenden „Gelehrtenrepublik" (1774) war mit Unbehagen aufgenommen worden. Die historische und dauernde Bedeutung Klopstocks liegt in seinem epischen Plan und seinen lyrischen Dichtungen (Oden, erste Sammlung 1771).

Klopstock gehört zu den nicht wenigen deutschen Dichtern, die ein entschiedenes lyrisches Talent dem Vorurteil für „höhere Gattungen" zum Opfer brachten, wie vor ihm Opitz und nach ihm Herwegh. Nur war die lyrische Begabung, die er einzusetzen hatte, soviel stärker als die ihre, daß er auch so noch ein wirklich großer Lyriker blieb. Wirkliche Stimmung ist ihm Bedingung der Dichtung; persönliche Empfindungen für das Vaterland, die Freunde, die Landschaft erfüllen Dichtungen wie die an die deutsche Sprache, die er zärtlich geliebt hat; den Odenzyklus „Wingolf"; den „Zürchersee". Noch aber war ihm nicht die volle und freie Erlebniskraft Goethes gegeben; ganz aus sich bewegten auch ihn noch nur Religion und Vaterlandsliebe. Die wirkliche Welt blieb auch ihm noch durch einen dichten Schleier verhängt: wenn er den Züricher See oder Bernstorffs Landgut Stintenburg schildern will, sehen wir nicht viel mehr als in Flemings Landschaftsbildern und viel weniger als in Hallers Alpen. Es ist bezeichnend, wie arm an Gesten auch sein großes Epos ist: daß eine Gestalt sich an einen Fels lehnt, daß eine Hand Palmen schwingt, ist fast das Äußerste, was er von Bewegung gibt; Farben aber meidet er grundsätzlich. Man möchte meinen, nicht Milton sei der blinde Dichter gewesen, sondern Klopstock, dessen Lieblingssinn der des Riechens ist: von Düften spricht er gern und auch die bei ihm häufigen Wolken sind fast nur duftige Gebilde — Wolken Corots, nicht Thomas! Fast durchweg zeichnet er nur mit Lichtabtönungen: wie aus dem Dunkel das Licht, die Flamme, der Blitz hervorbricht, wird er nicht müde mit innerem Anteil und symbolisierender Freude zu malen, ohne daß es ihm doch wie Rembrandt gelänge Ge-

stalten und Gesichter so zu modellieren. Höchst bezeichnend ist es auch, daß seine Gleichnisse entweder großen allgemeinen Naturerscheinungen angehören, wie dem Meer, oder aber, ganz unanschaulich, dem Seelenleben. So wenn er den sechsten Gesang des Messias mit einem jener künstlichen sogenannten „homerischen" Gleichnisse eröffnet und hierbei die Stunden des harrenden Eloah mit denen des sterbenden Weisen vergleicht. Selbst die Physiognomik beschränkt sich auf den Ausdruck der stärksten Empfindungen, und neben Trauer, Jubel, Verzweiflung begegnet nur etwa das „dankende Lächeln". Wo er recht anschaulich sein möchte, gerät er noch in das Schwülstige wie bei der gefährlichen Erwähnung des von Brockes nach Marino besungenen Kindermordes; und die feierlich-bescheidene Manier, von sich selbst nur in Umschreibungen zu sprechen, bringt eine Schilderung des gealterten Hauptes in gefährliche Nähe des Komischen:

Und der geflohenen Sonnen, die ich sahe,
Sind so wenig doch nicht, und auf dem Scheitel
Blühet mir es winterlich schon; auch ist es
Hier und da öde...

Am liebsten bewegt sich seine Phantasie im Nebel des Ungeformten, als

Ein wolkiger Hauch geatmeter Weihrauchsdüfte
Floß von dem Haupt des Unsterblichen nieder.

Nur ganz selten ist es ein wirkliches Bild, das ihn packt und das er ergreift wie in dem wunderschönen kleinen „Rosenband". Sonst aber ist es etwas ganz anderes, was ihn anregt und was er gibt. Als der erste reine Lyriker Deutschlands ist Klopstock ganz und gar auf die „Stimmung" gestellt. Dieser Grundbegriff der modernen Lyrik begegnete uns wohl schon bei dem Kirchenlied, bei Angelus Silesius, Spee, Gryphius; aber erst bei Klopstock wird er zum Träger der gesamten Dichtung. Wollen wir ihn, etwas pedantisch vielleicht aber dafür deutlich, definieren, so würden wir etwa sagen: Stimmung besteht in einer erhöhten Gefühlsverbindung zwischen einer Persönlichkeit und ihrer Umgebung — der belebten wie der unbelebten.

Um nun aber Klopstocks Stellung in der Entwicklung unserer neueren Dichtung noch genauer zu beschreiben, müssen wir noch etwas weiter gehen. Anlaß zum Dichten gibt den Poeten des siebzehnten Jahrhunderts ein äußerer Auftrag oder wenigstens eine äußere Gelegenheit. Anlaß zum Dichten gibt Goethe ein inneres Erlebnis d. h. die Erregung einer starken Stimmung durch irgendeinen Vorgang. Zwischen den beiden Dichtertypen steht Klop-

stock, der die Stimmung schon nicht entbehren, sie aber erst selten unmittelbar durch eine bestimmten Vorgang gewinnen kann. (Manchmal ist es, wie übrigens bei jedem echten Dichter, natürlich der Fall; so bei seinen Liedern der Liebesklage, beim Zürcher See, bei den meisten politischen Gedichten.) Vielmehr muß er in den meisten Fällen die Stimmung erst erzwingen — wie die alten Poeten; nur daß sein Gemüt dann wirklich eine echte tiefe Stimmung erzeugt. So war es immer beim Kirchenlied gewesen; bei Klopstock aber bringen auch andere Vorstellungen solche Wirkung hervor. So die Idee des Todes: er poetisiert sich selbst oder die Freunde, indem er sie tot denkt. Vor allem aber ist ihm die Andacht ein pathetisches Bedürfnis; er dichtet, um sich selbst die Wonne der Hingabe an eine große Stimmung auskosten zu lassen. Die Natur sieht er deshalb — ähnlich wie Eichendorff — fast nur in der Mondbeleuchtung; die Liebe sentimentalisiert er wie nur irgend Werther oder Siegwart es taten; das Epos löst er in eine Stimmungsreihe auf.

Nun ist aber nicht an einen Mystiker oder Romantiker zu denken, dem der pathetische Moment als solcher Glück und Ziel ist. Wir müssen vielmehr an das erinnern, was wir über den preußischen Geist sagten. Der fromme Protestant Klopstock ist nicht bloß in politischer Hinsicht ein Liberaler, der der französischen Revolution, ehe sie zum Terrorismus überging, begeistert huldigte und stolz war, nie schmeichlerisches Fürstenlob gesungen zu haben. Auch in religiöser Hinsicht bleibt er keineswegs auf dem Standpunkt der Orthodoxen oder Pietisten. Sein Dichterideal ist nicht Haller, sondern Hagedorn: „Lieder singen wie Hagedorn"; „empfinden wie Hagedorn" ist ein Schlagwort in den Oden des Jünglings. Die englische Poesie steht ihm als bald zu erreichendes, zum Teil schon erreichtes Vorbild vor Augen: Pope, Young, besonders „Sokrates-Addison" sind seine Lieblinge — keine Schwärmer! Neben den treuesten Verehrern und Gefolgsmännern Christi gefällt ihm besonders Gamaliel, dessen Antlitz „heitere Vernunft" erfüllt. Auch Klopstock, wie Kleist, will das Hochgefühl einer großen Stimmung mit einer schaffensfreudigen Gesinnung vereinigen: die pathetische Stimmung soll ihm Höhepunkt eines klar geordneten Lebens sein, nicht, wie bei den Mystikern, Normalzustand.

So kommt Klopstock zu seiner Auffassung des Poetischen. Keine Wortgruppe liebt er mehr als „festlich, Feier, Stunden der Weihe". „O wie festlich rauschet der Hain." Auch für ihn ist die Dichtung Festgabe, Festweihe. Doch dies ist der große Umschwung, daß es sich nun um ein geistiges

Fest handelt, um eine Gemütsfeier. „Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich, Unendlicher, denkt!“

Erst jetzt, glaube ich, können wir ganz verstehen, was die berühmteste und meistübersetzte Dichtung der Deutschen vor dem „Faust“ wollte, und was sie den Zeitgenossen gab. Doch noch ist eine Vorbedingung nicht zu übergehen: der Dichter des „Verlorenen Paradieses“.

Als Inhalt des Epos galt allen Zeiten die Erzählung von merkwürdigen Abenteuern oder Erlebnissen bedeutender Persönlichkeiten. Das naive Epos legte alles Gewicht auf die Abenteuer; das neuere, sentimentalisch im Sinn der Schillerschen Formel, auf die Persönlichkeit; mehr noch auf den Eindruck, den sie hervorbringt. So mußte es beim Epos von Gott und Christus als den höchsten Persönlichkeiten ankommen — gänzlich vergessend, daß das Epos von Christus längst geschrieben war, viermal, in den vier Evangelien. Der „Heliand“ ist noch ein Epos von Christus; John Milton machte es lyrisch. Er schuf das Stimmungsepos, dem die Erzählung nur Gelegenheit zu lyrischen Momenten gab; wie er denn in der lyrischen Landschaftsschilderung das Höchste erreicht. — Ihm folgt Klopstock, er aber ganz Lyriker, eine Gestalt wie Miltons Satan zu schaffen durchaus unfähig. Die Gestalten der Bibel kann er weder festhalten noch umbilden; erfundenen Figuren wie dem pechschwarzen Fanatiker und Heuchler Philo oder dem sanften Benoni, auch der edlen Römerin Portia muß er den größten Teil der „Handlung“ geben. Denn sein Gedicht soll ein großes Weihefestspiel sein, ein beständiges Feiern Gottes, in dessen Nähe die Gestalten sich verflüchtigen.

Hier liegt die Schwäche des „Messias“: durch zwanzig lange Gesänge in der gespannten Stimmung der Andacht zu bleiben, ist weder der Dichter imstande noch der Hörer. Klopstock meidet das Epische wie Gerhart Hauptmann das Dramatische; Judas, die interessanteste Figur der Weltgeschichte, verflüchtigt sich in ein paar aufgeregte Stimmungen; gerade wie Klopstock selbst in seinem kräftigen (ursprünglich Friedrich den Großen meinenden) Gedicht „Heinrich der Vogler“ den einzigen realistischen Zug („Dann treten wir mit hohem Schritt auf Leichnamen daher“) Gleims Grenadierliedern entnehmen mußte, so wenig er sonst zu entleihen pflegte, es sei denn im Anfang von Milton selbst.

Hier liegt die Stärke des „Messias“: ein großartiger Plan war durchgeführt: eine seit fast zwei Jahrtausenden gekannte Tatsachenreihe zum Erlebnis der Gegenwart zu machen. Diese Zeit dürstete nach dem innern Er-

lebnis: immer wieder müssen wir das Wort wiederholen, der Weisung Wilhelm Scherers getreu, daß man lieber ein dutzendmal das richtige Wort setzen soll, als einmal dafür ein unrichtiges. Bei Brockes, bei Günther, bei Haller trafen wir dies Verlangen; Klopstock genügte ihm. Es war eine fortdauernde Epiphanie, ein ununterbrochenes Erscheinen Gottes, gerade eben im Sinne des Spruches, daß Gott ein Geist sei. Die frommen Zeitgenossen fühlten sich Angesicht zu Angesicht mit Christus, gerade weil ihnen die Stimmung vermittelt ward, nicht die Erscheinung, nicht die Geste.

Aber auch bei ihnen mußte dies Gefühl ermatten. Klopstocks Poesie ist von sehr geringer Beweglichkeit. Schon in metrischer Hinsicht weiß er nur selten durch Alliteration, Tonmalerei, wirksam abgebrochene Verse besondere Wirkungen zu erzielen. Er sucht zu differenzieren, indem er gern redende Paare einführt oder Aufzählungen der Urväter, der heidnischen Götter; der Ton bleibt doch überall der der gesteigerten Andacht, und macht er sich von ihm gewaltsam los, wie in den Chorliedern der „Bardiete", so sagt Brenno der Oberdruide leider nicht mit Unrecht: „Laßt ihn den fürchterlichen Klang unserer Lieder hören." Seine Sinngedichte sind die eines nachdenklichen und wachen Beobachters der Völker, Sprachen, Literaturen; aber sie sind meist gereimte Prosa, wie in den letzten Gesängen des „Messias" nicht ganz selten metrisch gebundene Prosa erscheint.

Vielleicht aber war diese Ausdehnung und Anspannung des Andachtsstils nötig. Wir sahen: dem frommen und doktrinären Bodmer war auch Klopstock noch nicht weihevoll genug. Später wurde er es und erstarrte in der Pose des Sängers der Messiade. Aber die Würde seiner Haltung, der Ernst seines Gefühls, die Größe seines Unternehmens haben dem Ansehen des Dichters unendlich gedient. Selbst bei Haller war die Poesie Nebenwerk: hier war ein bedeutender Mann, der ganz nur Dichter sein wollte. Eine Persönlichkeit dabei, gewöhnt in allen großen Fragen unabhängig ihr Urteil abzugeben, wie in unseren Tagen der große Norweger Björnson. Und bei der Kraft und Entschlossenheit seiner Ansprüche, wie Björnson, zugleich ein zartes Dichtergemüt, das die Sehnsucht nach Gott in Abbadona, die Vollkommenheit der Geliebten in Cidli in wenigstens seiner Zeit genügenden Gestalten zu symbolisieren wußte. Bei der höchsten Auffassung des Dichterberufs ein Mann, der das Schlittschuhlaufen pries und den Rheinwein besang. Der eifrige Patriot ist doch, wie sein König, „überdeutsch", nicht bloß weil „gegen das Ausland kein anderer gerecht wie er", der Lobredner englischer Dichtung und

französischer Geschichte, sondern auch weil er der Antike ergeben bleibt, den deutschen Reim fast mit Fanatismus verwirft und von anderen Nationen zu lernen stets bereit war. Daß er die antike Mythologie durch die nordische abzulösen versuchte, blieb eigentlich eine bloße Übung der Terminologie, mit soviel Eifer ihm einige unbedeutende Nachfolger, die sogenannten „Barden“, das nachmachten: der Advokat Kretschmann (1738—1809) in Zittau, der Jesuit Denis (1729—1800) in Wien. Aber weder bei dem Barden Rhingulph noch bei Sined dem Barden war die eigentliche Schule Klopstocks zu finden; die bildete der Göttinger „Hain“.

Immer häufiger begegnen wir jetzt der Erscheinung, daß junge Leute von dichterischer Anlage oder doch literarischem Interesse sich zu geschlossenen Gruppen vereinigen, um ihren Idealen zu dienen. Auf die Bremer Beiträger folgt der Hain, dann der Kreis der Frankfurter Gelehrten Anzeigen, bis diese Bewegung in den Jenenser und Heidelberger Romantikern gipfelte. Diese Erscheinung, die sich z. B. in Frankreich im 19. Jahrhundert in völlig analoger Weise wiederholt, ist ein Beweis für den Übergangscharakter der Periode: die Jugend will vor.

Klopstock war der Schutzheilige einer Anzahl von jungen Dichtern, die sich in Göttingen beim Studium trafen, wie früher in Halle Gleim und seine Freunde sich getroffen hatten. Der Mittelpunkt war der am wenigsten dichterisch Beanlagte, Heinrich Christian Boie (geb. zu Meldorf 1744, in Göttingen 1769; später Sekretär und dänischer Beamter; gest. 1806). Der Name ist „Boje“ auszusprechen. An ihn schlossen sich an Gottfried August Bürger (geb. 31. Dezember 1747 in Molmerswende am Harz, wie Boie und Hölty und Miller Predigersohn; 1768 in Göttingen, 1772 Amtmann in Gelliehausen, 1789 Professor in Göttingen, gest. 8. Juli 1794), bei weitem das stärkste Talent; die Brüder Graf Christian und Friedrich Leopold von Stolberg (Christian geb. in Hamburg 1748, 1772—1773 in Göttingen; dänischer Gerichtsrat, gest. 1821; Friedrich Leopold geb. in Bramstedt 1750, mit Christian in Göttingen; 1791 Regierungspräsident in Eutin; lebte seit seinem Übertritt zum Katholizismus 1800 in Münster, gest. 1819 bei Osnabrück); L. H. Chr. Hölty (geb. 1748 zu Mariensee bei Hannover, 1769—1775 in Göttingen; gest. 1776 in Hannover), Joh. Martin Miller (geb. in Ulm 1750; 1770 in Göttingen; Prediger, seit 1780 in Ulm; gest. 1814) und Joh. Heinrich Voß (geb. bei Waren in Mecklenburg 20. Februar 1751; 1772 in Göttingen; 1778 Rektor in Otterndorf, 1782 in Eutin;

1802 in Jena, 1805 Professor in Heidelberg, gest. 29. März 1826). Es sind denn doch andere Namen als die, die sich um Gellert oder Gleim gruppieren.

Was den „Hain" mit Klopstock verbindet, ist vor allem die nationale und ethische Tendenz. Eine unmittelbare Einwirkung der Poesie auf das Volk schwebt ihnen allen vor; und ihre hohe Auffassung der Dichtung läßt sie deshalb eine strenge Moral fordern. Kopstocks eigene Auffassung verschiebt sich bei ihnen: der Bewunderer Hagedorns ist nicht so asketisch wie diese Verächter Wielands. Sein Versuch, antikes und germanisches Wesen zu vereinigen und einem Deutschland vorzuarbeiten, das hellenische Kultur mit germanischer Religiosität zu einem höheren Ganzen in Eins bilden sollte, wird am treuesten von Voß aufgenommen; die andern lassen das antike Element fallen, das für Klopstock doch so bezeichnend ist, wie der französisch-antikisierende Synkretismus für Wieland. — Auch seine Kunstanschauung wurde nicht sklavisch übernommen. Klopstock wollte Epiker sein; durch den „Messias" war aber die Forderung des Epos vorerst erledigt. Wenn Bürger und Stolberg Balladen dichteten, Miller einen Roman schrieb, geht dies nicht auf epische Anregungen des Meisters zurück. Dagegen ist die Lyrik die Hauptgattung des Kreises; aber auch hier wirkt der Anschluß an die einfachen Töne des Volksliedes stärker als der an Klopstocks künstliche und nicht immer musikalische Metra. Ihre Lieder haben mit denen des Matthias Claudius, der dem Hain nahe stand, mehr Verwandtschaft als mit denen Klopstocks. — Völlig herrscht nicht einmal in religiöser Hinsicht Übereinstimmung. Auch hier ist zerspalten, was Klopstock vereinigt: das rationalistische Element in Voß, das pietistische in Friedrich Stolberg, das ihn dann auf dem Umweg über die Bewunderung des Mittelalters — die Miller teilt — zum Katholizismus führt — seinem langjährigen vertrautesten Freunde Voß zum Entsetzen, so daß ein fast tragischer Zweikampf der alternden Männer folgte, von Voß mit entsetzlicher Härte geführt; Goethe dachte an den furchtbaren Kampf zwischen dem Grafen Ugolino und dem Erzbischof in Dantes „Hölle".

Solche Gegensätze waren im Keim hier vorhanden, wie unter den Romantikern zwischen den Brüdern Schlegel. Zunächst aber fühlen sie sich als Einheit und wirken in volkstümlicher Lyrik zusammen. Der Begriff des Volksliedes war eben neu aufgetaucht: in England, dem auch für diese Jugend maßgebenden Lande, hatte der Bischof Percy seine „Denkmäler alter Dichtung" („Reliques of Ancient Poetry" 1765) veröffentlicht, unter denen sich prachtvolle Bei-

spiele der schottischen Balladendichtung wie die viel nachgeahmte Ballade vom Kampf zwischen Douglas und Percy (Chevy Chase Ballad) befanden; und in Deutschland hatte Herder, gerade auch auf diese Sammlung gestützt, seine Theorie der Volksdichtung entwickelt.

Auf Bürger wirkt dies Vorbild am stärksten. Mit einer großen Heftigkeit der Empfindung verband er ein lebhaftes theoretisches Interesse; eine Vereinigung, die er wie mit Klopstock so mit seinem schärfsten Richter, mit Schiller, teilte. Bürger zeigt auch sonst starke Ähnlichkeit mit den Romantikern; so in seinem Philisterhaß, in seiner Unfähigkeit sich in das Leben zu finden. Seine Liebesschicksale wurden typisch wie die Günthers: die unselige Liebe zu der Schwester seiner Frau, die er dann heiratete („Molly"), die schreckliche Enttäuschung des von Not und Verzweiflung schon gebrochenen Mannes, als eine Bewundrerin seiner Dichtung, das „Schwabenmädchen" Elise Hahn, sich ihm angetragen hatte und seine dritte Gattin geworden war.

Bürger, möchte man sagen, war eine durchaus balladische Natur: angelegt auf starke Bewegung, die Pausen zwischen den Höhepunkten vernachlässigend, national, voll sozialen Empfindens, aber auch mit einer ausgesprochen vulgären Ader und zur Stillosigkeit neigend. Ebenso sehr aus seinem Naturell heraus wie aus der Theorie wird er zum Neuschöpfer der deutschen Ballade. Und diese doppelte Wurzel ließ ihm doch noch die ganze Unsicherheit, die in der Aufnahme der „burlesken Ballade" bestand, einer krampfhaft zwischen Ernst und Parodie schwankenden, durchaus widerwärtigen Nachahmung jener Bänkelsängerballaden, die selbst schon sich zu den echten Volksballaden verhielten wie der Hintertreppenroman zu „Werthers Leiden".

Aber er mochte, wie nach seinem bittern Vers Schiller, seinem Genius danken, daß er ihn aus dem Regelgespinst befreite, in das die regelfeindliche vermeintliche Volkspoesie gleich hinein geraten war. Nun aber gelangen aus der Energie seines Temperaments heraus das Lied vom braven Mann (1778), der Wilde Jäger (1778) und vor allem die „Lenore" (1774). Schon um ihretwillen kann man dem rastlos zuckenden Genius den „Raub der Europa" und die „Weiber von Weinsberg" verzeihen; während seine Liebesgedichte, wie mir wenigstens scheint, für keine von beiden Seiten wesentlich in Betracht kommen.

Was war mit der neuen Balladendichtung gewonnen?

Erstens und vor allem: zur Eroberung der wirklichen Welt war ein ungeheuerer Schritt getan. Die moderne Verachtung des „Historienbildes" wird

vielleicht auch in dem episch-lyrischen Vortrag eine „unreine Gattung" sehen und es für sehr gleichgültig erklären, ob von der Tat des braven Mannes, von Möros und Rosamunde gesungen wird oder nicht. Aber wir dürfen die gereimte Anekdote Schwabs oder Dahns so wenig mit der echten Ballade verwechseln wie ein beliebiges Paradebild mit des Velasquez „Eroberung von Breda". Die Ballade ist vollberechtigt, wenn sie einen eigenen Stimmungsgehalt mit sich führt. Es gibt nun einmal Stimmungen, die der einsame Lyriker nicht erlebt: die einer tosenden Schlacht, eines wilden Kampfes mit den Elementen, einer furchtbaren Verantwortung. In gewissen historischen oder typischen Vorgängen liegen sie eingeschlossen, aus ihnen hat der Balladendichter sie herauszuholen. Und so wird durch die Ballade der Welt der Dichtung zweierlei erobert: eine Fülle merkwürdiger Gestalten und Erlebnisse, und eine Fülle bedeutender Stimmungen. Je nachdem, ob das Interesse des Dichters sich mehr auf die eine oder die andere Seite legt, erhalten wir die im strengeren Sinn historische, individualisierende Ballade, die die Einzigkeit des Moments herauszuarbeiten sucht (Uhland, Fontane) oder die typische, die den symbolischen Fall betont (Goethe, Schiller). Bei den stärksten Balladendichtern aber fällt beides zusammen: so bei Strachwitz, bei Platen, bei den schönsten Balladen auch Uhlands — in der „Lenore".

Das zweite ist das Geschenk der neuen Gattung, an der sich das epische Talent schulen konnte: der Blick für das Wesentliche, der dieser „weitschweifigen Epoche" so völlig fehlt, ist für die echte Ballade Lebensbedingung. Die Lyriker lernen hier deutlicher sehen, hören, formen, als es Klopstock vermochte; die Epiker sich in die Situation einfühlen, statt mit den Fabel- und Anekdotendichtern der alten Schule alles auf die Pointe zuzuspitzen.

Das dritte ist die Richtung auf Handlung. Ein Minimum von Handlung genügt der Stimmungsballade Goethes: dem „Fischer"; ein Riesenmaß von Handlung drängt die Schicksalsballade Platens in einen Moment zusammen: „Der Pilgrim vor St. Just"; aber ein wirkliches Geschehen in knappem wirksamem Umriß ist allemal unentbehrlich. Wir sehen den Fischer sinken, den König den Becher herabschleudern, den Kaiser sein Haupt der Schere bieten — und diese Geste bleibt unvergeßlich. So hat Bürger alle Kunst einer selbst übertreibenden Lautmalerei und Verstechnik an die Schilderung des Totenritts, der Bootfahrt durch den angeschwollenen Strom, der Jagd gesetzt; und daß es immer Bewegungen voll heftigster Aktivität sind, beweist eben, wie wir schon aussprachen, sein echtes Balladentemperament.

Viertens: allezeit hat die Ballade gern auch der allgemeinen Zeitströmung gedient; was wir „Tendenz" zu nennen pflegen. So hatte Luther das Lied von den niederländischen Märtyrern im Dienst seiner Sache geschrieben, und die historische Ballade des Dreißigjährigen Krieges verleugnet kaum je eine scharfe Frontrichtung. Für eine unmittelbar sich aussprechende Tendenzdichtung war die Zeit noch nicht reif, wie gerade die von Tyrannenblut triefenden Strophen des Grafen Stolberg bewiesen. Die Stimmung eines politischen Liberalismus, die im Bürgertum langsam erwachte und in Liscow, Rabener, Lessing in Norddeutschland, in Sonnenfels in Österreich Vorkämpfer fand, konnte sich viel besser in Balladenform aussprechen: der Brave Mann oder der Wilde Jäger schlossen die Moral so in die Handlung ein, wie man das längst von der Fabel her gewöhnt war.

Dies alles bedeutete die Neubegründung der Ballade — für jene Zeit der Lyrik so wichtig wie hundert Jahr später für eine Epoche der Prosa die Neubegründung des Essays. Und darüber wollen wir nicht vergessen, daß mindestens die „Lenore" gleich ein Meisterwerk war, das durch Übersetzungen bis nach dem spröden England vordrang.

Am nächsten steht Voß dem Dichter der „Lenore". Den starken bürgerlichen, ja betont plebejischen Zug haben beide gemein; beide auch die Richtung auf Tätigkeit und Bewegung. Aber wenn sie sich bei dem unglücklichen Bürger zersplitterte und ihm für seine Berufstätigkeit keine Sammlung übrig ließ, war Voß eine ungemein praktisch und tüchtig angelegte Natur, mit einer prächtigen Frau, der Schwester Boies, höchst glücklich verheiratet, Mittelpunkt eines musterhaften Familienlebens. Heine hat den Begründer der deutschen Ballade mit Anspielung auf seinen Namen den ersten großen Bürger unserer Literatur genannt; aber Voß ist der erste, bei dem man ganz und gar die Atmosphäre des deutschen Bürgerhauses einatmet — auch mit demjenigen Maß von Philiströsität, das zu ihrer Gemütlichkeit gehört. Eben diese Begriffe hat er in seinen beiden hexametrischen „Epen" oder Idyllen, der „Luise" (1795) und dem „Siebzigsten Geburtstag" (1781) und einem Schwarm kleinerer, diese umgebenden Idyllen bis zu einer gewissen heroischen Größe gesteigert. Wenn die weichere, sentimentale Form der deutschen Gemütlichkeit in Matthias Claudius ihren Klassiker gefunden hat, so die lautere, rücksichtslosere in Voß. Er gehört überhaupt zu den Leuten, die (nach Auerbachs hübschem Ausdruck) schwarz auf weiß zu schreien verstehen; seine politischen Tendenzgedichte gegen Adel und Kirche sind grob und plump und

zeigen nur durch den, meist recht ungeschickten, Refrain ihre historische Stellung zwischen dem politischen Lied der Franzosen und seiner Eindeutschung durch den deutschen Franzosen Chamisso. Übrigens haben sie wohl gerade durch ihren polternden Ton gewirkt. Voß, wie es scheint, hat vorzugsweise dazu beigetragen, der bis dahin neutralen Standesbezeichnung „Junker" ihren gehässigen Beigeschmack zu geben und hat vielleicht auch die wirksame Formel „Junker und Pfaffen" populär gemacht. Voß ist keine durchgebildete Dichternatur; er plumpst zu laut mit seiner ganzen derben Persönlichkeit in seine Verse hinein und wenn Schiller in seiner — ungerecht harten — Rezension von Bürgers Gedichten diesem vorwarf, daß er wegen Mangels an Durcharbeitung des eigenen Wesens seinen Stoff nicht genügend zu idealisieren vermöge, gilt das auch für Voß. Aber dennoch tut es wohl, nach soviel abstrakten „Sängern" und „Sehern" eine höchst konkrete Persönlichkeit zu sehen und zu hören. Der selbstbewußte Bauernsohn hat auch seit langer Zeit als erster wirkliche Dialektgedichte gewagt — nicht wie Simon Dach und zahlreiche Spätere als kuriose Einlage, sondern als gleichberechtigte Seitenstücke der hochdeutschen Idyllen. Den gelehrten klassischen Philologen mag die griechische Dialektdichtung mit ihrer Sonderung der Gattungen ermutigt haben — der Idylle stand die Mundart zu, aber es war doch ein glücklicher Schritt, der auf Johann Peter Hebel vorbereitete.

Die Klopstockische Vereinigung von Deutschtum und Antike hat nun auch Voß' berühmteste Tat gezeitigt: seine Homerübersetzung (Odyssee zuerst 1781; mit der Ilias in umgearbeiteter Form 1793).

Wir wissen alle, daß es eine vollkommene Übersetzung auch soweit nicht ist, wie eine solche überhaupt denkbar ist; daß Schlegels Shakespeare oder W. Hertz' mittelalterliche Dichtungen ein ganz anderes Stilgefühl zeigen als die Wiedergabe des Rektors zu Eutin, der zuerst noch „Odüssee", „Sisüfos" und (zu Lichtenbergs witzigem Entsetzen) „Häbä" zu schreiben imstande war. Wir wissen, daß er aus Homers harmonischen Perioden schwergefügte Kyklopenmauern bildete und daß seine Epitheta allzu oft nur nach dem Wortsinn, nicht nach der poetischen Bedeutung denen Homers entsprechen. Aber wir wissen auch, daß wir es dem langen hagern Schulmeister mit dem scharfen Profil verdanken, wenn nirgends in der Welt das größte der Volksepen so volkstümlich geworden ist wie in Deutschland. Wenn Schiller Hektors Abschied oder Goethe die Achilleis dichten konnte, so fanden sie ein Publikum, das sie verstand. Und wenn Goethe „Hermann und Dorothea" den beiden Philolo-

gen Fr. Aug. Wolf und J. H. Voß gewidmet hat, so meinte er nicht bloß den Dichter der „Luise", sondern auch den Mann, der in Deutschland das heroische Maß eingebürgert hat.

Mit Hölty kommen wir zu dem rechten Flügel des Hains. Klopstocks Schüler ist auch er in den langen Anrufungsgedichten an Miller, an die Phantasie; und da bleibt er im Abstrakten wie der Meister. Von Vossens derber Realistik bleibt er auch sonst entfernt:

Stillen Trittes, o Voß, wandelt indes dein Freund
Durch Gefilde der Ruh, lauschet der Nachtigall
Und der Stimme des leisen
Mondbeschimmerten Wiesenborns,

Singt den duftenden Hain, welchen das Morgenrot
überflimmert mit Gold, oder den Frühlingsstrauß,
Der am Busen des Mädchens,
Mildgerötet vom Abend, bebt.

Aber diese Verse zeigen doch schon, was er mit allen Dichtern des Hains vor Klopstock, gewiß einem viel größeren Genius, voraus hat. Es ist dasselbe, was die poetischen Schöpfungen der jüngeren Romantik dauerhafter macht als die der älteren: die Anschauung. Seine schöne, wenn auch zu lange, Elegie auf einen Dorfkirchhof ist gesättigt von lyrisch gelöster Anschauung:

Flittergold und rote Bänder rauschen
Von den schwarzen Kreuzen...

O die guten Kinder! Sie durchhüpften
Oft den Garten, flochten
Sich von jungen Gänseblumen Kronen,
Kränzten ihre Haare.

Wie des Wilden Alexander Elegie bringt diese liebliche Genrebilder in einen ernsten Zusammenhang und Wirklichkeit statt nebelhafter Allgemeinheiten. — Doch auch Hölty glückt das Beste nur erst im Landschaftsbild. Wenn er erzählt, verfällt er in den allgemeinen Balladenstil, und es tut weh, den sanften lieben kranken Dichter in der „Ballade" von Töffel und Käthe den platten Pfaffenspott nachahmen zu sehen, der bei Voß doch zu dem ganzen Wesen gehört. Oder er wird umgekehrt zu weich: man muß nur seinen „Armen Wilhelm" mit Heines „Wallfahrt nach Kevlaar" (in der Höltys Gedicht nachklingt) vergleichen, um zu erkennen, wie übermäßig Klopstocks Schüler

sich von dem rein Stimmungsmäßigen fesseln ließ. So teilt er denn auch mit jenem die Vorliebe für die Todesvorstellung als wirksamen Stimmungsreiz; ebenso die Bilder des aus dem Wolkensilber hervorglänzenden Mondes. An weicher Klangschönheit aber ist ihm vor Hölderlin kein neuerer deutscher Dichter zu vergleichen.

Als einen bewußteren Hölty könnte man Friedrich Matthisson (geb. 1761 bei Magdeburg; Beamter, 1809 geadelt, gest. 1831 in Wörlitz) bezeichnen, der gleichfalls die Landschaftsmalerei und die Klangschönheit pflegte, elegische Töne bevorzugte und gern seine Ansichten symbolisierend mit Ruinen, Grabreliefs, Leichensteinen schmückte; von Schiller so viel zu viel gelobt, wie er Bürger zu hart tadelt, aber doch ein wirklicher Virtuos des Wohllauts. Befreundet und dichterisch verwandt war ihm der kräftigere Johann Gaudenz von Salis-Sewis (geb. 1762 zu Malans in Graubündten, Offizier in französischen Diensten, gest. 1834), der wohl auch die Poesie des Grabs bevorzugt („Das Grab ist tief und stille, und schauderhaft sein Rand"), aber daneben doch auch heitere Töne findet und vor allem die wirkliche Natur in seine Dichtung nimmt, nicht die opernhafte, dekorierte Matthissons. Auch Johann Martin Usteri (geb. 1763 in Zürich, gest. 1827), der neben Idyllen im Schweizer Dialekt das Lied „Freut euch des Lebens" sang, gehört in diese Gruppe. Dagegen wird die derbe Manier von Voß durch Friedr. Aug. Schmidt von Werneuchen (geb. bei Potsdam 1769, 1795 Prediger in Werneuchen, gest. 1838) erneuert („Gedichte" 1797), den Goethe in den „Musen und Grazien in der Mark" herb verspottet, Theodor Storm später liebevoll verteidigt hat, während A. W. Schlegel in der Meisterparodie „Wettgesang dreier Poeten" ihn neben Voß und Matthisson am allerschlimmsten abfahren ließ. Wirklich kehrt bei ihm das älteste Formelgut der Anakreontiker verschlimmert wieder, wenn er „auf des Rasens dunkelgrünem Plüsch" sitzt; aber die naive Gegenständlichkeit seiner Wiesen- und Stallfreude hat doch etwas Versöhnliches.

Näher bei Hölty steht Miller, ein Dichter sangbarer volkstümlicher Lieder („Was frag ich viel nach Geld und Gut"), wie er berühmt, weil er die elegische Mondscheinstimmung unter der Wirkung von Goethes „Werther" zu einem ganzen Roman ausdehnte, der den Werther überwertherte: der Klostergeschichte „Siegwart" (1776), die „ins Polnische, zweimal ins Französische, ins Ungarische, Dänische, Holländische, Italienische übersetzt" wurde und die noch Wilhelm von Humboldt nicht ohne Interesse las.

Neben dem Hain steht selbständig, ihm aber mannigfach verwandt, der originelle Heinr. Wilhelm von Gerstenberg (geb. 1737 in Tondern, lebte in Kopenhagen, Eutin, Altona; gest. 1823), ein viel umhergetriebener Mann ohne Glück und Stern, Offizier, Beamter, Dichter und Kritiker. Sein „Gedicht eines Skalden" (1766) „hat das freilich zweifelhafte Verdienst, die altnordische Mythologie in die deutsche Literatur eingeführt zu haben". Größer ist das Verdienst, daß er nachdrücklicher als ein anderer auf Shakespeare hinwies (in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur", den sogenannten Schleswigschen Literaturbriefen). Von seiner Kunst ist freilich in dem Stimmungsdrama „Ugolino" (1768) wenig zu merken. Carlyle gab Novellisten, die rühren wollten, den Rat: „bringt ein Kind um"; Gerstenberg läßt durch lange Akte zwei Kinder Hungers sterben, und den Vater dazu. Aber sein „bizarres Talent" hat doch die grausame Gewalt des Hungers anschaulich zu machen gewußt wie kein Dichter vor dem Norweger Knut Hamsun; und als einziger Dramatiker der Schule Klopstocks nimmt er keine unwichtige Stellung ein.

Viel unbedeutender ist ein anderer Nachbar des Hains, Leopold Fr. G. v. Göckingk (geb. 1748 in Grüningen bei Halberstadt, Freund Gleims, stieg als Beamter zu hohen Würden auf und wurde 1789 geadelt; gest. 1828). Seine „Lieder zweier Liebenden" (1777), wirklich aus Liebesgedichten an seine spätere Gattin erwachsen, zeichnen sich durch eine gewisse derbe Herzlichkeit und einen frischen Humor aus; so wenn etwa ein Brand geschildert wird:

Die Trommel ging, die Glocke klang,
Der Wächter stieß ins Rohr,
Aus jeder Tür und Fenster sprang
Ein bloßes Hemd hervor.

Seine Spezialität fand er in den Episteln (Gedichte 1780—1782), die den Gellertschen Briefton in flüssige Verse umsetzen. Allerdings mischt sich auch leicht mit dem beabsichtigten Humor der unfreiwillige:

Ich, erzogen unter Grafen,
Hüllt in weiche Seide mich,
Konnt' auf weichen Flaumen schlafen...

Man hatte freilich für solche Dinge damals nur dann ein scharfes Ohr, wenn die Polemik es wach machte; in dem Horaz nachgebildeten Verse „Er lohnt Mäcenen mit Maronen" hatte während des Kampfes mit den Schwei-

zern Schönaich den Doppelsinn des Reimwortes (Maro Beiname des Vergil, Marone Edelkastanie) sofort aufgestochen! Ebensowenig fehlt der feierlich-philiströsen Epoche der unfreiwillige Humor der Handlungen: als Göckingk in Nicolais Landhaus wohnte, glaubte man den „Sänger Nantchens" besonders zu ehren, indem man ein Bad — mit Lorbeerzweigen heizte. Die Emblematik lebte augenscheinlich immer noch und der Herr Geh. Oberfinanzrat sollte als Phönix aus dem heißen Bade steigen ... Göckingk steigerte seinen Ruf und Einfluß, indem er den Göttinger Musenalmanach (1776 bis 1778) als Fortsetzung des von Boie herausgegebenen erscheinen ließ, was zur Nebenbuhlerschaft, dann zur Vereinigung mit Voß führte. Diese Almanache und Zeitschriften, wie sie auch von Jacobi („Iris"; Vierteljahrsschrift für Frauenzimmer 1774—1776), Bürger, Lichtenberg und Forster („Göttingisches Magazin" 1780) und andern herausgegeben wurden, Abbilder der literarischen Gemeinschaften, wurden ein immer wichtigeres Mittel der Werbung und der Organisation; sie zogen den interessierten Leser heran, was freilich ohne einige Begünstigung des strebsamen Dilettanten nicht möglich ist, und bereiteten auf groß gedachte Unternehmungen wie die Schillers und der Romantiker vor. Gegenüber der Einförmigkeit der Moralischen Wochenschriften, in denen in vielen Rollen doch immer nur der Herausgeber sprach, bedeutet ihre mehr demokratische Buntheit einen Fortschritt. Und auch das ist zu beachten, daß die Notwendigkeit, den Stoff für das Publikum geschickt und wirksam anzuordnen, die Herausgeber zu der nicht leichten Technik geschmackvoller Sammlungen erzog. In demselben Sinn, aber weder so geschickt noch so erfolgreich, arbeiteten die zahlreichen Anthologien, die jetzt Mode wurden. Eine Geschichte der deutschen Anthologien gerade auch unter dem ästhetischen und literarhistorischen Gesichtspunkt müßte ein ebenso dankenswertes wie anregendes Unternehmen sein. Wie bezeichnend für den Zeitgeschmack sind nicht allein die Änderungen, die sich z. B. Matthisson in seiner „Lyrischen Anthologie" (1803—1807) respektlos genug sogar an Gedichten Goethes und Schillers gestattete! In Schillers „Spaziergang" war dem romantischen Elegiker „ruht ihr verehrtes Gebein" augenscheinlich nicht weihevoll genug, er setzte „ruht ihr geheiligter Staub"!

An sich bedeutet die Anthologie natürlich ein Durchdringen verschiedener Richtungen, einen gewissen Ausgleich der Schulen, und damit die Entwicklung eines Durchschnittsgeschmacks. Der hat immer seine Gefahren — wie wir schon an jenen Änderungen der Anthologien ersehen — aber dennoch ge-

hört er zu den Vorbedingungen einer großen Literatur. Wichtiger freilich war die Ausbildung der Dichter, und hier konnte ein harmonischer Ausgleich nur segensreich wirken. Hagedorns Ideal des harmonisch ausgebildeten Menschen, Klopstocks der harmonisch ausgebildeten Nation; Hallers Tiefe und die Formgewandtheit der Anakreontiker; Claudius' und Höltys volkstümlicher Ton und Vossens Aneignung des Homer — alles das war nötige Vorbereitung. Nicht minder die neuen Formen: die Ballade, das Gesellschaftslied, das neue Drama, das neue Sinngedicht. Für Lessing, für Goethe, für Schiller war nichts von all dem verloren.

Auf die Fähigkeit zu erleben sehen wir alle Sinne gerichtet: auf die Kunst, wirkliche Vorgänge so aufzunehmen, daß von ihrem Stimmungsgehalt auch nichts verloren ginge. Um diese Kraft zu gewinnen, wird zum erstenmal wieder in Klopstock ein bedeutender Genius ganz und gar Dichter — nicht vor allem Gelehrter wie Haller, Weltmann wie Hagedorn. Aber noch immer lag eine Scheidewand zwischen der Wirklichkeit und der Dichterseele, aus Tradition, Vorurteil, seelischer Schüchternheit gebildet. Drei neue Mächte mußten der Befreiung des deutschen Dichters vorarbeiten, ein Brite, ein Franzose, ein Deutscher. Shakespeare eröffnete den Blick in die ganze unendliche Fülle der inneren Welt und erzog in Lessing den Erzieher zur Charakterzeichnung. Rousseau erkannte die Natur als einen „Zustand der Seele" und fand in Herder den Verkünder der Naturpoesie. Winckelmann wandelte die büchermäßige Verehrung des Altertums in lebendige Anschauung, und Wieland suchte als Dichter das Gleiche zu erreichen wie er als Forscher. Lessing schuf das neue Drama, Herder die Vorbedingungen für das neue Lied, Wieland den neuen Roman. Alle drei erfüllten die deutsche Prosa mit neuen Kräften: Lessing mit ungeahnter Gewandheit und Stärke, Herder mit einem ganz neuen Schwung, Wieland mit noch nicht dagewesener Anmut. Für Goethe, für Schiller war nichts von alledem verloren.

Neuntes Kapitel: Lessing, Herder, Wieland

Unser Kanon pflegt sechs „Klassiker" aufzuzählen, die wir in drei Paare zu ordnen pflegen: Klopstock und Lessing, Herder und Wieland, Goethe und Schiller. Es ist eine Auswahl, die ihr gutes Recht hat, obwohl man Haller und Jean Paul mit mehr Recht als Herder hineinnehmen könnte, denn der große Anreger ist kein Meister der Form. Für den Höhepunkt unserer Dichtung sind jene sechs Namen aber gewiß die wichtigsten. Nur — versteht man unter „Klassikern" solche Dichter, deren allgemein anerkannte vorbildliche Bedeutung ihnen eine dauernde Einwirkung auf die Weiterentwicklung der Literatur sichert, so bleiben nur drei übrig: Lessing, Goethe, Schiller. Lessing gehört unmittelbar zu den beiden Größten; der tote Held war in ihrem Bunde wie ein Lebender, und seine Dramen vor allem erhalten ihn noch heute in seinen Werken so lebendig, wie er es als Persönlichkeit fast noch mehr als Goethe für die Deutschen ist. Wieland und Herder und Klopstock aber sind längst historisch geworden.

Wiederum eine andere Gruppierung drängt sich unserer Betrachtung auf: Klopstocks Wirkung auf Goethe ist bereits eine mittelbare, Lessing, Herder, Wieland haben unmittelbar auf ihn gewirkt. Der tote Lessing war eben lebendiger als der lebende Klopstock, der mit so großer Intensität seine ungeheuere Wirkung verbraucht hatte; seine Schüler waren Bürger und Voß und Hölty — Goethe der Schüler Lessings, Wielands und vor allem Herders. Und so sind es diese drei, die als die letzte Stufe des Weges zu Goethe eine besondere Würdigung fordern.

Fragen wir zuerst, was ihnen gemein sei, so müssen wir auch hier mit den fremden Einflüssen beginnen. Wie Winckelmann auch auf Lessing und Herder, so hat Shakespeare auch auf Herder und Wieland, Rousseau auch auf Wieland gewirkt, wenngleich diese Einflüsse nicht im gleichen Maß produktiv wurden wie die vorhin erwähnten. Neuerdings hat man einen weiteren fremden Anreger fast als gleichberechtigt neben Shakespeare und Rousseau gestellt: den englischen Philosophen Shaftesbury (1670—1713). Seine Einwirkung auf Schiller, durch Professor Abel auf der Karlsschule vermittelt, war anerkannt; nun hat besonders Walzel sie noch viel weiter ausdehnen und stärker vertiefen wollen. Ich für meinen Teil glaube, daß die Schule der philosophischen Literaturgeschichte den Einfluß der Philosophie auf die Literatur, die sich doch ganz überwiegend nach eignen inneren Notwendig-

keiten entwickelt, überschätzt; und daß so insbesondere auch viel direkt auf Shaftesbury zurückgeführt wird, wobei er nur der frühe prophetische Ausdruck einer Stimmung war, die eintreten mußte. Wenn „harmonische Ausbildung des Individuums, aufs Ästhetische gegründet, sein Ideal wird", so hat dies Renaissanceideal schon in der ganzen französischen Kultur Verwirklichung gesucht und, wenn auch noch so fern, allen Verehrern der „politischen Poesie", allen weltmännischen Aufklärern: Weise, Wernicke, Thomasius vorgeschwebt. Aber auch der englische gentleman ist ein von außen nach innen erzogener „Schönguter" (wie die Formel der Hellenen lautet) oder will es doch sein. Gewiß war Shaftesbury für Herder und Wieland der Prophet der Lehre von der „ästhetischen Sittlichkeit" und ethischen Schönheit; aber es war eine innere Notwendigkeit, die sie zu dieser Lehre führte. Das „Schöne" als ein weltfremdes, künstliches Element, das „Gute" als ein kunstfremdes, geoffenbartes waren zu lange voneinander geflohen; die Formel Platens und Herweghs: „das Schöne nur muß immer heilig bleiben" konnte bei der allgemeinen Berührung der Gegensätze gar nicht ausbleiben. Hagedorn ist von seiner Seite auf dem Weg dahin so gut wie der fromme Haller:

Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Auch die Idee vom Künstler als Schöpfer darf man nicht dem Ausland allein zuschreiben. Wie sie schon in dem griechischen Wort „Poet" lag, so ist der Renaissance der Künstler ein Mann, der ihn überlebende Werke schafft. So lange freilich in Deutschland überhaupt der Begriff der Produktivität krank war oder schlummerte, ward er auch bei den Dichtern nicht betont; aber als man für die Kraft Shakespeares oder Miltons, Gestalten zu bilden, mit J. E. Schlegel und den Schweizern Verständnis gewann, mußte sich die Vorstellung herausbilden, deren Geschichte Walzel und sein Schüler Jonas Fränkel an der des Prometheussymbols feinsinnig entwickelt haben.

Vor allem aber muß ich meine Anschauung noch einmal betonen, daß der Dichter vom Dichter mehr lernt als vom Philosophen — auch der spekulierende deutsche Dichter! Auch Schiller selbst! Und nirgends sehe ich bei ihnen neben den lebendigen Erscheinungen Shakespeares und Rousseaus die Shaftesburys. Nicht einmal Kant und Fichte, deren Gestalt doch sehr lebendig vor den Augen der Klassiker und Romantiker stand, haben so unmittelbar gewirkt wie die beiden großen Schöpferinnen aller Kunstwerke: die Individualität des Künstlers — und die vorhandene Kunst. Wenn Platon, Spinoza, Scho-

penhauer, Nietzsche stark auf Dichtung einwirken konnten, so waren sie eben selbst Künstler, auch der starre „Mathematiker" Spinoza, der den Begriff der zweckmäßigen Schönheit wissentlich in sein Weltmodell einführte; und auch sie brachten nur fertige Keime zur Reife. Denn das ist freilich richtig, und muß stark betont werden: rein naive Instinktmenschen sind unsere Klassiker ganz gewiß nicht. Wie für Wolfram und Dante war es für sie ein Bedürfnis, sich eine eigene Weltanschauung zu erschaffen.

Dies nun ist das zweite, was ihnen gemein ist. Das erste ist ein mächtiges, williges Lernen gerade auch vom Ausland; neben Shakespeare und Rousseau hat die ganze englische und französische Dichtung auf sie eingewirkt — auf Wieland so stark, daß das böse „Athenäum" über ihn auf Antrag der Herren Cervantes, Swift, Pope usw. Konkurs verhängen wollte. Dazu kommt die mit vollstem Eifer angetretene Erbschaft der Antike für alle, die der biblischen Dichtung wenigstens für Herder. Auf diesen hat auch die Volkspoesie aller Länder stark eingewirkt, auf Lessing ein wenig die ältere deutsche. Und bei ihnen allen gewahren wir ein ausgedehntes Studium der Theoretiker aller Kulturvölker.

Aber gerade aus diesem Anströmen des Lernstoffes ergab sich für sie das Bedürfnis nach einer persönlichen Weltanschauung. Noch Haller und Klopstock wollten einfach auf dem Boden der christlichen oder christlich-germanischen Weltanschauung stehen bleiben, wie Gottsched auf dem der europäischen Aufklärung; Herder, Wieland, Lessing wie nach ihnen Goethe, Schiller, Jean Paul, die Romantiker suchen eine persönliche Weltanschauung.

Man erwäge, was das Wort bedeutet. Zunächst ist es rein künstlerisch zu nehmen: Anschauung d. h. lebendiges sinnliches Erfassen der Welt d. h. der Gesamtheit der Erscheinungen. „Ein Weltgarten hatte sich aufgetan", schreibt Goethe von dem Botanischen Garten in Palermo. Es galt ihn mit frischen Sinnen freudig zu durchwandern. In dem Wort allein liegt die Anerkennung der beiden Dinge, die auch Klopstock noch fehlten: der wirklichen Erscheinungswelt, und der Sinne.

Der Philosoph sucht die Welt von innen her zu verstehen, aus einem ihr innewohnenden Prinzip, Krieg, Kraft, Wille, Wille zur Macht. Der Künstler sucht sie in ein übersichtlich, ja künstlerischer geordnetes Ganzes von außen her zu ordnen. Was er braucht, ist ein Koordinatennetz zum Einzeichnen. Die Weltanschauung des Künstlers wird durch die großen Antithesen bestimmt, auf denen seine unbewußte, aber individuell notwendige Einteilung

beruht. Lessing, der Kritiker, bringt schließlich alles auf den Gegensatz „künstlich“ und „natürlich“; Herder, der Historiker, auf den damit keineswegs zu verwechselnden „ursprünglich“ und „abgeleitet“; Wieland, der Psycholog, auf den von „instinktiv“ und „vernunftgemäß“. Wobei jeder Partei nimmt für die eine Seite, die des Natürlichen, Ursprünglichen — Vernunftgemäßen. Denn sie sind Persönlichkeiten.

Aber ihre Weltanschauungen sind nicht bloß in der Art der Bearbeitung verschieden, sondern auch in ihrem Inhalt. Wieland, dem das Prädikat der „Klugheit“ unter allen deutschen Dichtern am meisten zukommen mag — denn Grillparzer war bereits zu klug — umfaßt die „Welt“ in dem Sinne, in dem wir von Weltmännern sprechen: wesentlich sind es die Charaktere der gebildeten und vornehmen Gesellschaft, die er kennt. Eine neue Welt für die deutsche Literatur, in der er nur etwa den Herzog Anton Ulrich zum Vorgänger hatte — was für einen Vorgänger! Die Natur bleibt bei Wieland im wesentlichen — und auf das Wesentliche müssen wir uns hier durchweg beschränken — die alte Opernwelt mit ihren festen Kulissen Hain und Höhle, Garten und Straße, Saal und Hütte. — Herder wieder hat niemals Menschen gekannt; aber er ist der große Kenner der Völker und der Typen, der historischen vor allem, auch der sozialen. Ebenso hat er zu der konkreten Natur kein Verhältnis; aber ein tief inneres zu den großen Naturmächten und Naturerscheinungen, Morgenröte und Sternennacht, Meer und Wüste. Er gehört zu denen, für die Allgemeinbegriffe, uns nur bloße Hilfsmittel, leben und sichtbar sind. Ein großer Jurist, rief der große Jurist Sohm in seiner Straßburger Rektorrede, muß das römische Erbrecht *sehen*; ein großer Geograph, habe ich einmal gelesen, muß ein ganzes Land vor Augen haben. Herder sah die Hebräer, das biblische Zeitalter — er *sah* als der erste das *Volk*. — Lessing, trotz allem was seine Kritiker und unter diesen Kritikern in einem unwilligen Augenblick der bedeutendste unter ihnen meinte: er selbst — Lessing, den wir mit Goethe für einen Dichter halten neben dem Schriftsteller Wieland und dem Prediger Herder, ist zwischen beiden auf dem Wege zur großen Dichtung, weil er weder bloße Typen gibt, wie der Menschenkenner Wieland, noch Allgemeinbegriffe, wie der Geschichtskenner Herder, sondern symbolische Typen, in denen das Individuelle sich anschaulich zum Allgemeinen erweitert. Was bedeuten Agathon oder Aristipp neben Tellheim, *dem* preußischen Offizier; Odoardo, *dem* tugendhaften Republikaner; dem Tempelherrn, *dem* jungen Ritter? Lessings Men-

schenvorrat ist viel größer als der irgendeines Dichters vor Goethe. Gewiß, noch mehr als die beiden großen Leser Wieland und Herder kennt er die Welt aus Büchern; aber er kennt sie. Dagegen steht er zu der Natur weder wie Wieland in dem Verhältnis des auswählenden und kostümierenden Liebhabers, noch wie Herder in dem des über alles Einzelne hinwegblickenden Anbeters. Er hat zu ihr gar kein Verhältnis und der berüchtigte Ausruf mag ihm zugetraut werden: „Ach wenn das Frühjahr doch einmal rot erschiene!" Wie Fontane ist er ausgesprochenster „Menschenmensch" in der Forschung wie in der Dichtung wie im Leben. Wieland braucht Geselligkeit und Stille auf dem Land. Herder aber kann kaum mehr als ein oder zwei Menschen auf einmal vertragen — es sei denn er habe sie in der Kirche als Gemeinde, oder in der Historie als Nation vor sich.

Und weil für alle drei eine eigene Weltanschauung inneres Bedürfnis ist, so auch ein eigener Stil. Nur Klopstock besaß das schon ganz; Haller, Hagedorn hatten es schon dem Schein nach, aber doch ohne daß ihr Stil ganz persönlich gewesen wäre. Aber jeder Satz, den Herder schreibt, ist mündlich, laut und lebhaft, voll inneren Anteils, werbend — ist Predigt. Jeder Satz oder Vers, den Wieland schreibt, schwebt zwischen mündlicher und schriftlicher Rede, ist ruhig, vertraulich, überlegen und Überlegenheit voraussetzend — ist gesellige Prosa. Jeder Satz, den Lessing schreibt, ist auf Gegenrede eingerichtete Rede, laut und lebhaft, voll inneren Anteils — und deshalb verstand Herder ihn so gut im ganzen wie schlecht im einzelnen — auffordernd, darlegend — ist Drama. Das Fragezeichen und das Ausrufungszeichen Herders, das Kolon Lessings (dessen Bedeutsamkeit D. Fr. Strauß in einem reizenden Aufsätzchen hervorhob), das Komma Wielands sind Symptome: mit der Wucht des ganzen Satzes will der Prediger treffen, der Dialogist einen Satz kunstvoll auf die Höhe der Erwartung führen und wieder absinken lassen, der Mann von Welt gefällig ihn in bequeme Portionen zerlegen. Niemals hätten Lessings Klarheit oder Wielands Grazie einen Satz gestaltet wie diesen aus der „Plastik":

„Laokoon, der Mann, der Priester, der Königssohn, bei einem Opfer, vor dem versammleten Volke, war er nackt? stand er unbekleidet da, als ihn die Schlangen anfielen?"

Undenkbar dem Schwung Herders, der Energie Lessings eine Periode wie diese aus dem „Agathon":

„Langsamer oder schneller macht er dem Bewußtsein eines unaussprech-

lichen Vergnügens Platz, welches die natürliche Folge jenes ekstatischen Anschauens ist, und wovon (wie einige Adepten uns versichert haben) keine andere Art von Vergnügen oder Wollust uns einen besseren Begriff geben kann, als der unreine und düstere Schein einer Pechfackel von der Klarheit des unkörperlichen Lichts, worin (ihrer Meinung nach) die Geister als in ihrem Elemente leben."

Unmöglich für Wielands lässige Ironie oder Herders erregtes Pathos ein Satz wie dieser aus der „Erziehung des Menschengeschlechts":

„Darauf zweckte die menschliche Erziehung ab: und die göttliche reichte dahin nicht?"

Herder redet von der Kanzel; Wieland liest in der Gesellschaft vor; Lessing spricht mit einem Gegenüber. Herder verkündet, Wieland plaudert, Lessing begründet. Und so ist ihre ganze Stellung verschieden. Das Weimarer Denkmal zeigt Herder im wallenden Predigermantel, Wieland im Gesellschaftskleid mit leicht erhobener Hand; Lessing aber sitzt in Hamburg bereit, jeden Augenblick aufzuspringen.

In der Aufklärung, deren ersten Einzug wir schon begrüßten, wurzeln alle drei. Lessing ist ein Aufklärer von Anfang an, wenn sich auch der Freund Nicolais zu dem Dichter des „Nathan" erst zu entwickeln hatte; Wieland ist es im eigentlichen Schulsinn, nachdem er einmal eine pietistische Jugend überwunden hat; Herder hat mannigfache Schwankungen, steht in der Bückeburger Zeit dem Pietismus nahe, ist aber in seinem Verhältnis zur Kirche, zum Volk, zur Geschichte immer ein Parteigänger jener großen geistigen Bewegung geblieben: Gegner jedes Konfessionszwangs; Verehrer der Volksvernunft; Verächter des Mittelalters.

Die „Aufklärung" hatte sich im Wandel der Zeiten zu jener bedeutenden Erscheinung umgestaltet, die wir die „Popularphilosophie" nennen. Sie gipfelt in dem Theologen Lessing, dem Ethiker Wieland und dem Ästhetiker Schiller; sie zählt in ihrer Mitte einen der tiefsten Psychologen Deutschlands und der Welt, Lichtenberg; den letzten religiösen Reformator eines ganzen, damals noch national streng gesonderten Stammes, Mendelssohn, und einige der besten deutschen Prosaiker wie Garve, Abbt, Engel. (Ein Naturforscher sagte mir einmal, Goethes Deutsch komme ihm ganz veraltet vor, aber Engel lese er noch mit demselben Vergnügen wie einen guten modernen Autor.) Aber man beliebt sie nur nach dem engen und eigensinnigen Nicolai zu beurteilen — der wie schon bemerkt recht tüchtige Anfänge hat! —

und vergißt ganz, daß auch die Gegner der Aufklärung, der tiefe Hamann, der bezaubernde Lavater, der liebenswürdige Claudius Popularphilosophen sind, nur eben Popularphilosophen auf christlichem, nicht auf aufklärerischem Boden; und daß sie alle drei durch die eigentümliche geistige und literarische Entwickelung der Gegenseite auch geistig und literarisch erst möglich wurden.

Allein das gilt auch von Wieland und Lessing — und Herder, bei dem man aber Hamann als gleich mächtigen Faktor der Entwicklung hinzurechnen muß. Und es lag in Herders Wesen begründet und hat in seinem Leben und Wirken sich immer wieder verraten, daß er von Beginn an unter zwei große entgegengesetzte, aber doch einer Wurzel entsprossene Bewegungen geriet. Denn Hamann, der Mystiker, und Kant, der Philosoph der Aufklärungszeit, gehören zusammen wie Francke und Thomasius: der Widerspruch gegen die „Kirche" setzt sie alle in Bewegung. Es ist, mit einem Wort, der Kampf um das persönliche Erlebnis aus dem religiösen auf das intelektuelle Gebiet übertragen; und daß man dies individuelle Erlebnis unterschätzt hat, macht gegen die Aufklärer heut so ungerecht wie sie es meist gegen die Frommen waren.

Die Aufklärung ist, wie jede große Bewegung, von Haus aus Sache des Herzens und nicht des Kopfes, so intellektualistisch sie sich auch gebärdet. Leibniz war ein kühler Kopf; aber selbst ihn bestimmten zu seinen politischen und religiösen Unternehmungen Liebe zum Frieden und zu den Menschen. Dann füllte sich jener aktive Begriff der „Bildung" immer mehr mit warmem Herzensblut: man will wirklich das Volk, die Menschheit „bilden", zu höherer Menschlichkeit emporführen. Es ist das ewige Verdienst der französischen Enzyklopädisten, diesen Schritt von der Bildung des Einzelnen zur Volkserziehung, zur Mission und Welteroberung getan zu haben; und auch sie machte der Geist der Eroberung stark, wie die Männer der Gegenreformation. Es wäre nicht bloß ein Spiel mit Worten, wenn man die französische Aufklärung als eine Gegenreformation gegen die Gegenreformation bezeichnen würde: Voltaire gegen Bossuet. Eine glänzende Organisation, eine schrankenlose Siegesgewißheit, ganz gewiß auch kein geringes Maß von Unbedenklichkeit im Kampfe hier wie dort. Die Herzensgüte Diderots und Holbachs ist bekannt; aber bei Voltaire selbst sollte man über allen Flecken des Charakters, Eitelkeit, Herrschsucht, Habsucht, Unwahrhaftigkeit nicht jene Ausbrüche einer unausrottbaren Menschenliebe vergessen: wie der stolze Mann, der Calas gerettet und die Leibeigenen von

St. Claude befreit hat, dem Befreier Turgot mit Tränen im Auge die Hand küßte.

Diese Güte wurde zur ethischen Hauptforderung bei einem Mann, der während seines ganzen schweren Lebens um die eigene Herzensgüte kämpfte, wie er in allem an sich litt. Jean Jacques Rousseau (geb. in Genf 1712, gest. 1778 in Ermenonville, wahrscheinlich durch eigene Hand — Vortrag über den Fortschritt der Kultur 1750 — „Die neue Heloise“ 1760 — der Erziehungsroman „Emil“ 1762 — „Bekenntnisse“, eine Autobiographie, 1781, 1788) litt an einer krankhaften Sehnsucht nach Erlösung von den inneren Gegensätzen: eine ganz auf Wirkung angelegte Natur, aber menschenscheu; der geborene Erzieher, aber Feind aller Kultur, ein Rhetor, der die Einfachheit predigt. Wie Tolstoi sah er Erlösung nur in dem einfachen, noch ungeteilten Menschen und verlegte deshalb die goldene Zeit, die die Enzyklopädisten, in diesem Punkte wundergläubig, in die Zukunft bauten, in die Urzeit zurück. — Selten hat ein Mensch so stark wie Rousseau eine Stimmung in sich verkörpert; sie war längst vorbereitet — man denke nur an die Robinsonaden — und wurde durch ihn übermächtig. In Voltaire und Rousseau bekämpften sich zwei Typen der Menschheit mit leidenschaftlicher Feindschaft: der Mann des Fortschritts und der Fanatiker der Ruhe, der Kollektivist und der Individualist.

Der Gegensatz war aber auch ein ästhetischer. Rousseau wurde zum begeisterten Apostel des Naturevangeliums — Voltaire war durch und durch Salonmensch. Mit Rousseau erst zog in der Dichtung wieder ein, was man in der Malerei den Pleinairismus genannt hat: freie Naturbeleuchtung statt Atelierlicht. Hatten die Enzyklopädisten die Aufklärung literarisch gemacht, so machte er die Popularphilosophie poetisch — oft zwar nur rhetorisch!

Aber auch das allein, daß zwei so bedeutende Typen wie Voltaire und Rousseau sich begegneten, ward ein europäisches Ereignis. Jedermann mußte zu ihnen Stellung nehmen; für die deutsche Literatur insbesondere wurden sie beide selbstverständliche Voraussetzungen vor allem für Goethe und Schiller, Voltaire auch für Lessing und Wieland.

Die deutsche Popularphilosophie als literarische Erscheinung begründet und organisiert zu haben bleibt das Verdienst des Berliner Buchhändlers und Vielschreibers Friedrich Nicolai (geb. 1733, gest. 1811, 78 Jahr alt; 1810 war seine letzte Schrift erschienen). Die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste“ (1757—1760), mit Mendelssohn herausge-

geben, die „Briefe die neueste Literatur betreffend" (1759—1765), in denen er Lessing, Mendelssohn, Abbt in seinem Stabe hatte; die „Allgemeine deutsche Bibliothek" (1765—1806) wurden die Organe seines Machtwillens.

Nicolai ist der gesunde Menschenverstand in seiner schlimmsten Überhebung. Gegen alles Verstiegene ist er im Recht, klar, nüchtern, praktisch; gegen alles Hohe ist er im Unrecht, eng, fanatisch, eigensinnig. Seine kritischen Erstlinge sind erstaunlich gescheit, seine Schriften gegen die Klassiker, die Romantiker und Kant erstaunlich töricht. Wo er in erster Linie beobachtete, wenn auch immer voll Voreingenommenheit, konnte er einen so lesbaren Roman schreiben wie den „Magister Sebaldus Nothanker" (1773) mit seinen Pastorenporträts und der einzigen objektiven Schilderung, die Berlin in der Literatur gefunden hat. Auch in Teilen seiner endlosen „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz" (1783—1796) ist er anfangs frisch und anregend; nachher kopiert er auch hier nur sich selbst. Übrigens war er persönlich ein tapferer und wohltätiger Mann, den neuerdings Aner mit Eifer und Glück gegen das einseitige Zerrbild verteidigt hat, das man bald aus diesem „Prügelknaben der Aufklärung" gemacht hatte.

Aber freilich war er Prosa bis in die Fingerspitzen. Nur von der Aufklärung und der Popularphilosophie im ganzen sollte man das nicht behaupten. Wenn warme, jedes Wort durchdringende Menschenliebe nicht auch Poesie ist, so ist auch das Neue Testament Prosa. Wenn der feste Glauben an eine Entwicklung des Menschengeschlechts zur Höhe nicht Poesie ist, das heißt Steigerung der Empfindung, bis zum Bedürfnis gesteigerten Ausdrucks, dann mag man alle religiöse und patriotische Literatur mit der bequemen Formel „Tendenz, also keine Poesie" verwerfen. Aber eben diese innere Poesie ermöglichte es den Popularphilosophen, so gute Prosa zu schreiben, wie man nach Nietzsches Beobachtung nur angesichts der Poesie schreibt.

Äußerlich freilich bleibt dies ihre literarhistorische Großtat: die erste reine Prosa geschaffen zu haben, nämlich eine solche, die nicht von Anleihen bei der Poesie lebte und auch nicht im Alltagsdeutsch stecken blieb, sondern streng gattungsmäßig in dem reinen wohlgegliederten Ausdruck gemeinverständlicher Gedanken ihre Aufgabe sah. Zuweilen hat sogar leider die Klarheit ihrer Rede die Tiefe ihrer Gedanken verhüllt; was bei Vorgängern wie Gottsched und Adelung nicht zu besorgen war.

Literarisch der Bedeutendste — von Lichtenberg und Lessing natürlich abgesehen — ist wohl Thomas Abbt (geb. zu Ulm 1738, Professor in Rin-

teln, 1765 als Herders Vorgänger Konsistorialrat in Bückeburg, gest. schon 1766). Die erstaunliche Leichtigkeit und Vornehmheit seines Stils machte ihn nicht nur zum Liebling des militärisch-höfischen Grafen Wilhelm zur Lippe, sondern auch zum Verfasser der vielleicht stilistisch vollkommensten Schriften der ganzen Popularphilosophie: „Vom Tode fürs Vaterland" (1761) und „Vom Verdienste" (1765), deren würdige Themata allein schon Beachtung verdienen. — Im vornehm eleganten Ton steht ihm Helferich Peter Sturz (geb. 1736 in Darmstadt, dänischer Legationssekretär, gest. 1779 in Bremen) am nächsten, dessen Schriften vor einigen Jahren in einem Neudruck sogar auf gewisse Ästhetenkreise wie eine Entdeckung wirkten; auch die ruhige Heiterkeit teilt er mit Abbt. — Die strenger wissenschaftliche Gruppe führt Moses Mendelssohn (geb. 1729 in Dessau, seit 1743 in Berlin, wo er 1754 Lessing kennen lernte; gest. 1786), dessen „Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele" (1767) für ein klassisches Werk galt, philosophisch, namentlich in seinen ästhetischen und psychologischen Gedanken, die andern überragend. Neben ihm der von Schiller und Gentz verehrte Christian Garve (geb. 1742 in Breslau, gest. 1798), der auch durch die Tapferkeit, mit der der kranke Mann seine Leiden ertrug, der kurzen Nachfolge Gellerts in Leipzig würdig schien; ein geborener Fragmentist, der eng umschriebene Gegenstände mit Klarheit behandelte.

Von den Popularphilosophen des christlichen Standpunkts ist Johann Georg Zimmermann einflußreich (geb. 1728 zu Brugg im Kanton Bern, 1768 Leibarzt in Hannover, 1786 am Krankenbett Friedrichs des Großen, gest. 1795. — „Über die Einsamkeit" 1784—1785, „Von dem Nationalstolze" 1758). Zimmermann, der berühmteste Arzt Deutschlands, war auch als selbstzerstörender Hypochonder mit Haller zu vergleichen, Gelehrter (und noch mehr Praktiker) von Weltruhm, Pietist und fruchtbarer Schriftsteller wie er; seines Freundes Lavater treuer Helfer, sonst in seiner Eitelkeit und Streitsucht unerträglich. Auch in seinem schweren und zugleich geradezu gedunsenen Stil verrät sich das Rousseausche Wesen des verdienstvollen und tüchtigen Mannes, der aber nie von sich selbst loskann und dessen Eitelkeit nur ein schwacher Schutz gegen die unheilbare Hypochondrie ist.

Sein größerer Freund, Lavater, teilt mit ihm das ununterbrochene Bedürfnis nach eingreifender Tätigkeit, die Stellung zwischen Wissenschaft, Erbauungsschriftstellerei und Dichtung; leider auch die Eitelkeit, durch die die Natur nach dem Xenion Goethes Großes und Kleines in ihm verbunden hat.

Wenigen Persönlichkeiten läßt sich ihre Stellung im deutschen Geistesleben so schwer anweisen wie ihm; mir scheint aber, daß er nur vom Boden der popularhistorischen Volkserziehung ganz zu verstehen ist.

Johann Kaspar Lavater (geb. 15. November 1741 in Zürich, seit 1769 dort als Geistlicher tätig; von französischen Soldaten nach der zweiten Schlacht bei Zürich schwer verwundet, gest. 2. Januar 1801) ist eine Missionarnatur, ein Mann, dem unaufhörliches Werben, Predigen, Nachzählen und Nachprüfen der Proselyten Herzensbedürfnis ist. Diese Tendenz der Zeit, die in seiner niedrigern Art auch Nicolai besitzt, ist nun aber bei ihm mit so starker Eigenart verbunden, daß er nicht einfach für die Kirche oder irgendeine Gemeinschaft zu werben imstande ist. Auch das ist in der werdenden Genieperiode häufig: neben dem alleinstehenden Hamann wimmelt es von seltsamen Propheten, Schwärmern, Selbstverkündern, von überzeugten Toren wie dem Entdecker des Nibelungenliedes Obereit bis zu bewußten Scharlatanen und Betrügern wie Cagliostro oder dem Gastwirt Schröpfer in Leipzig. Zunächst aber überragt Lavater sie weitaus an geistiger Begabung, und dann fehlt ihm völlig das Unsaubere, das als Lüge, Habgier, Unsittlichkeit so vielfach diesen Landläufern des Übernatürlichen anhaftet. Die edle Menschenliebe und das schöne Verlangen, den Menschen aufzuhelfen, blühen in ihm wie in seinem philosophisch-religiösen Gegner Mendelssohn oder andern würdigen Vertretern der Aufklärung. Die Eitelkeit allein brauchte ihn dabei noch nicht zu gefährden, sie hat Rousseau, sie hat Voltaire nur stärker gemacht. Lavaters eigentliches Verhängnis ist die Eigenschaft, an der Goethe seinen Faust schließlich untergehen läßt — und die er, Goethe, selbst sehr genau kannte: die Ungeduld.

In dem „Zürcher Propheten“ verkörpert sich jene Stimmung erregter Übergangszeiten, die ich die Sehnsucht nach dem Wunder genannt habe. Wie die Geistlichen in Björnsons großartigem Drama „Über unsere Kraft“ braucht er das Zeugnis, um geheime Unsicherheit zu überwinden. Ein pietistisches Verlangen nach unmittelbarer Vereinigung mit dem Göttlichen wird romantisch-unbescheiden und will in lauter göttlichen Momenten sich ausleben.

In den Dienst dieses doppelten Verlangens stellt er all seine Kräfte: er will fortwährend von Gott bevorzugt, ja geistig, gemütlich verhätschelt werden. Das fordern seine Empfindlichkeit, Empfindsamkeit und Eitelkeit; aber er will dies beglückende Gefühl auch allen andern übermitteln, sie unter seinem Mantel als seine Schützlinge Christus zutragen. Seine Missionsreisen bis

nach Kopenhagen, seine zahllosen Sendschreiben dienen dieser Absicht. Er erträgt es nicht, daß Moses Mendelssohn, den er hochschätzt, diese Segnungen entbehren soll und richtet an ihn eine ungeschickte Aufforderung zur Bekehrung, die ein Baustein für Lessings „Nathan“ werden sollte.

Was nun aber Lavater mit der Popularphilosophie auch innerlich eng verbindet, wie äußerlich die nie ermüdenden Versuche im Sinn seiner Ideale, auf breite Massen zu wirken, das ist seine Verehrung der Wissenschaft. Dieser Glaube an die unbedingte Macht der Wissenschaft — oder, was man damit vorschnell verwechselte, der „Wahrheit“ — war in jenen Tagen wie wieder in denen des Materialismus geradezu eine religiöse Überzeugung geworden. Lavater nimmt daran teil. Seine berühmteste Leistung ist von hier aus zu verstehen: die Begründung der Physiognomik. Das Werk mit dem bezeichnenden Titel „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ (1775—1778) gehört zunächst in die Pastoraltheologie: der Seelenhirt lechzt nach sicheren Wegen, seinen Beichtkindern ins Herz zu schauen — und die sucht und findet er überall. Was er aufbauen will, ist also eine wissenschaftliche Diagnostik der Seele. Hierzu greift er naturgemäß auf das nächstliegende, volkstümlichste und schließlich wohl auch zuverlässigste Kennzeichen des Seelenzustandes zurück: auf den Gesichtsausdruck; und macht nur wieder den Fehler, zu rasch zu schließen. Die Ungeduld, die ihn zum fortwährenden Wunderdurst zwang — er versuchte auch selbst Heilungen — läßt ihn auch nicht beachten, wie viele Zwischenglieder sich zwischen Anlage und Ausdruck stellen können: bewußte Verstellung, Erziehung, Trübung durch körperliche Zustände usw. Aber der Blick wurde doch geschärft. Freilich auch in der Gesichtsbeschreibung stört und verwirrt die Hast, die sofort von der Nasenwurzel in die Herzkammer dringen möchte. Winckelmanns Beschreibungen antiker Statuen, der voraus ging; Engel mit seinen „Ideen zu einer Mimik“ (1785—1786), der folgte, haben das allgemeine physiognomische Interesse der Zeit viel fruchtbarer ausgenutzt, der eine zur Interpretation des gesamten Körperausdrucks, der andere zu einer Grammatik der konventionellen Gebärden. Goethes Beiträge zu Lavaters Werk stechen durch ihren wissenschaftlichen Sinn ab: gleich geht er unter die Oberfläche herab, zum Knochenbau, wie gute Porträtmaler das Gesicht von innen her nachbilden, schlechte nur die Maske kopieren. Es bleibt dennoch etwas Bestechendes, manchmal Bezauberndes in Lavaters Werk. Das menschliche Antlitz wird wie eine neue Welt entdeckt; zu lange hatte man nur Augen

und Mund beachtet und auch die nur auf Schön oder Häßlich. — Nicht minder charakteristisch ist sein zweites Hauptwerk: die „Aussichten in die Ewigkeit, in Briefen an Herrn J. G. Zimmermann“ (1768—1769). Lavater, seiner Seligkeit gewiß, kann sie nicht abwarten; er muß sich und seinen Freunden gleich ausmalen, wie die Verklärung aussehen wird; und ganz im Sinn dieser Zeit, die den Sinnen vertrauen will, baut er die Beschreibung auf der Vorstellung einer ungemessenen Verstärkung unserer Organe auf, zum Teil mit Zahlenangaben! Sein Nachfolger, W. B. Christlieb in Heidenheim, wußte ja bei seinen „Erbaulichen Aussichten in die Ewigkeit“ (1769), auch genau, daß die zukünftige Erde kein Meer haben werde und wiederholt die Prophezeiung des Jeremias, daß der Sonnenschein siebenmal heller als jetzo scheinen werde; aber am Schluß mahnt er doch: „Was ist zu tun! liebe Seele! Hier gilt Geduld und Glaube!“ Lavaters Glaube war fest und stark; aber die ganze Ungeduld der sich wandelnden Zeit saß in ihm, wie nur noch in Kaiser Josef II.

Lavater hat sich den ersten Ruf durch tapferes Auftreten wider einen bösen Landvogt in der Schweiz erworben; diese patrizischen Beamten besonders von Bern und Zürich gaben auch Pestalozzi noch zu schaffen. Dies politische Interesse gehört auch zu den Kennzeichen der neuen Aufklärungsliteratur; zumal diejenigen, die zu politisch erregten Ländern wie Dänemark, England, der Schweiz in Beziehungen standen, konnten nicht politisch indifferent bleiben wie die meisten Berliner: Sturz, Lichtenberg, Lavater beschäftigten sich mit politischen Problemen, Nicolai oder Mendelssohn so wenig, daß Lessing sie etwas ärgerlich auf Sonnenfels verwies. Josef von Sonnenfels (geb. 1733 zu Nicolsburg in Mähren, Sohn eines Juden; Soldat, Jurist, Publizist, zuletzt Präsident der Kunstakademie und Reichsfreiherr, gest. 1817) war der Popularphilosoph des Josefinismus, nächst Mendelssohn wohl derjenige, der die größten unmittelbaren Erfolge zu verzeichnen hatte. Der gewaltige Ruck, mit dem das wirklich recht lange „phäakische“ Wien sich in die neue Geistesbewegung hinüberriß, wird in der Literatur durch ihn geleitet. Seine Zeitschrift führt den charakteristischen Namen „Der Mann ohne Vorurteil“ (1765). Die „Briefe über die Wienerische Schaubühne“ (1768) hatten noch den Hanswurst zu bekämpfen. In der Leitung des Burgtheaters wurde dann der stramme Rationalist Josef Schreyvogel (1768—1835) sein Nachfolger, der dramaturgische Erzieher des Burgtheaters und Grillparzers. — Sonnenfels hatte noch gegen die Folter zu kämpfen, wie noch nach ihm in Bayern

der große Kriminalist Feuerbach; so viel später war Thomasius noch in Süddeutschland eine kulturelle Notwendigkeit! Ähnlich wirkte in Bayern eine ganze Gruppe katholischer Aufklärer wie Anton Bucher (geb. 1746 in München, Geistlicher, gest. München 1817), ein witziger Feind der Jesuiten, den Jean Paul mit Abraham a Santa Clara verglich, den er doch an Geschmack und Technik weit übertrifft.

Die gewöhnliche Ausdrucksform dieser Popularphilosophen und Aufklärer ist der „Aufsatz", die gemeinfaßliche Darstellung eines einzelnen Themas. Diese Form entwickelt sich rasch aus den „Beiträgen" der Moralischen Wochenschriften zu größerer Selbständigkeit; bis die künstlerische Abrundung des „Essays" erreicht wurde, sollte es doch noch fast hundert Jahre dauern. Einzelne Aufsätze, namentlich von Abbt und Sturz gelangen ja schon zu dieser Höhe; aber im allgemeinen überwiegt noch zu sehr entweder das Pedantisch-Lehrhafte oder das Vertraulich-Plaudernde, das nur bei Jugendschriften angebracht war, wie in des braven Joachim Heinrich Campe (geb. 1746 zu Deensen in Braunschweig, Prediger, Schulmann, gest. 1818) unvergeßlicher Bearbeitung des Robinson Crusoe (1779—1780), „die in fast alle neueren Sprachen übersetzt wurde" und 1885 noch in 108. Auflage erschien. Aber die Zeit wollte erzogen, belehrt und dabei unterhalten werden; und geht man auf diesen Ton ein, muß man den Durchschnitt dieser Aufsätze recht hoch finden. Auch von ihnen gab es nun Anthologien; eine vortreffliche „Auswahl der besten zerstreuten prosaischen Aufsätze" (1780f.) bringt im 14. Bande z. B. folgende Themata: „Der Geist wahrer Religion", „Vom Erfinden und Bilden". „Über einige zum Glück der Ehe notwendige Eigenschaften und Grundsätze." „Der Wert des Andenkens großer Männer." „Über Patriotismus in einem monarchischen Staate." „Jahre sind Stufen zur Ewigkeit." Gedankengehalt und Stil können es mit denen moderner gediegener Zeitschriften ruhig aufnehmen; für gute Ordnung und Abwechslung ist ebenfalls gesorgt. — Bald versuchte auch ein einzelner eine solche Sammlung zu einer gewissen Vollständigkeit zu bringen: J. J. Engel erst in seinem „Philosophen für die Welt" (1775,1777), der noch Beiträge von Garve, Mendelssohn und dem orthodoxen Aufklärer Eberhard enthielt; dann nur mit eigenen Aufsätzen in dem „Fürstenspiegel" (1798). Diese gesunden, kräftigen, wenn auch etwas engen und schwunglosen Lehren haben tatsächlich die Generation der Freiheitskrieger von 1813 erzogen. Kant war doch für weitere Kreise zu schwer, und Fichte oder Schleiermacher konnten

mit ihren tieferen Gedanken nur vollenden, was dieser „Elementarunterricht" (wie die „Erziehung des Menschengeschlechts" sagen würde) in guter nationaler Gesinnung bei freier weltbürgerlicher Menschenliebe vorbereitet hatte.

Schließlich mußte aber die aufklärerische Tendenz auch zu den alten Gattungen greifen. Die Fabel war bei Gleim, die Ballade bei Bürger, das Lied bei Stolberg aufklärerisch geworden; der Wandsbecker Bote hatte sie im positiv-christlichen Sinne verwandt. Die Form des Romans, immer bereit sich Zeittendenzen unterzuordnen, sahen wir schon von Nicolai benutzt. J. J. Engel war es wieder, der mit besonderem Geschick die Novelle, dann die größere Familiengeschichte („Herr Lorenz Stark" 1795 und 1801) zum Gefäß der neuen Moral machte; an der glücklichen Namengebung seiner gutbürgerlichen Figuren hatte noch der Turnvater Jahn seine Freude. Der politische Erzähler ist aber besonders Adolf Freiherr v. Knigge (geb. 1752 in Bredenbeck bei Hannover, weimarischer Kammerherr, gest. 1796), ein eifriger Agitator in dem politisch-kulturellen Freimaurerbund der „Illuminaten", von dessen zahlreichen Schriften aber nur der rein pädagogische „Umgang mit Menschen" (1788) ihn überlebt hat — wie der „Philosoph für die Welt" ein bezeichnendes Denkmal des Wiederauflebens jenes „politischen Geists" der Weise und Thomasius, nun freilich in viel selbständigerer und gebildeterer Weise. Das Ideal Hagedorns, der vollkommene Weltmann, wird allmählich in das Ideal der Romantiker, den vollkommenen Menschen, übergeleitet.

Der bedeutendste Vertreter des popularphilosophischen Romans ist in seinen Anschauungen keineswegs ein unbedingter Anhänger der Aufklärung. Theodor Gottlieb von Hippel (geb. 1741 zu Gerdauen in Ostpreußen, Jurist, 1780 erster Bürgermeister von Königsberg, gest. 1796) hat durch seinen problematischen Charakter schon bei den Zeitgenossen Interesse und Verwunderung erregt und man verweilte gern auf den Widersprüchen seines Lebens und seiner Gesinnung: der Verfechter der Ehe („Über die Ehe" 1774) starb unvermählt, der Bekämpfer der Standesvorurteile ließ den Adel seiner Familie erneuen (den dann sein Neffe erbt, der Verfasser von Friedrich Wilhelms III. berühmtem Aufruf „An mein Volk" 1813), der Idealist war geizig und habsüchtig. Er hat alles erreicht was der junge Mann sich vorgesetzt hatte: Ehre, Machtstellung, Reichtum; die Schriftstellerei, die ihn überdauern sollte, hielt er ängstlich geheim. Die „Lebensläufe nach aufsteigender Linie" (1778—1781) und die „Kreuz- und Querzüge des Ritters

A—Z" (1793—1794) machen den Humor, der bei den meisten Popularphilosophen in hohem Ansehen steht (nur Mendelssohn hat wenig und Zimmermann gar keinen Humor) zum eigentlichen Element des Romans. Der ostpreußische Jean Paul schwelgt in bizarren Anspielungen wie sein Landsmann Hamann und breitet gern die tragische Stimmung seiner eigenen fast krankhaften Todesfurcht über sonst heitere Kapitel, bedient sich eines ironisch-feierlichen Stils, der aber auch zu eigner Kraft aufsteigen kann, zumal wo er sich an der Bibelsprache nährt, und geht überall seine eigenen Wege. Seine Psychologie fängt da erst an, wo die Wielands aufhört: bei jenen inneren Widersprüchen, die mit einfachem Gegenüberstellen zweier Eigenschaftswörter (wie dem viel umstrittenen „erbärmlich schön" des Brockes) nicht abzutun sind. Das Chaos in der menschlichen Seele hat er fast zuerst anschaulich zu machen gesucht. Originell ist er auch in seinen kulturpolitischen Anschauungen: in Deutschland der erste Vorkämpfer der „Frauenemanzipation" („Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber" 1792, im selben Jahr mit der viel bekannteren „Forderung der Frauenrechte" der Mary Wollstonecraft erschienen) ist er hier wie in manchen andern Punkten ein Vorläufer der Romantiker.

Der bedeutendste unter den eigentlichen Popularphilosophen aber ist wie die meisten Romantiker ein Fragmentist, wie sie und Hippel ein Ironiker voll tiefer Empfindung.

Bei den Engländern würde Georg Christoph Lichtenberg (geb. zu Oberramstadt bei Darmstadt 1. Juli 1742, Professor in Göttingen, gest. 24. Februar 1799) noch heute ein vielgelesener Lieblingsautor sein, bei den Franzosen ein anerkannter Klassiker; bei uns gilt er für eine Art Kuriosität, die man sich einmal ansieht und dann in den Schrank stellt.

Lichtenberg gehört zu den Schriftstellern mit dem Motto: „Ich schreib für mich!" Seine öffentlichen Schriften sind der geringere Teil seiner literarischen Tätigkeit. Er hat gegen Lavaters Physiognomik, deren Willkür ihn abstieß, und gegen Vossens Entstellung der Homerischen Namen durch pedantische Orthographie die witzigsten Streitschriften verfaßt; er hat seinerseits dem Studium der menschlichen Ausdrucksfähigkeit durch die Beschreibung der Hogarthischen Kupferstiche (1794—1799) und die unerreichte Schilderung von Garricks, des berühmtesten englischen Schauspielers, Hamlet gedient; er hat endlich in verdienstvoller aufklärender Kleinarbeit im Göttingischen Magazin zahlreiche kleine Aufsätze erscheinen lassen, teils popularwissenschaft-

lich, teils kulturhistorisch oder rein anekdotisch. Mit all dem wäre er ein populär philosophischer Schriftsteller wie viele andere, nur besonders geistreich im Stil und originell in der Auffassung. Aber seine eigentliche Bedeutung liegt in den zahllosen Aphorismen, die er in seine Tagebücher schrieb und die erst nach seinem Tod das Licht der Öffentlichkeit erblickten.

Zunächst ist Lichtenberg für Deutschland der Begründer dieser Kunstform überhaupt. Der Aphorismus als Zufall hatte natürlich nie gefehlt, nicht im Gespräch, nicht im Roman oder Drama, und als Pointe der Fabel oder des Sinngedichts hatte er sich häufig eingestellt. Aber es galt eben wieder, ihn selbständig zu machen und kunstmäßig zu gestalten: so daß er in sich Spannung und Lösung enthält, wie das Epigramm, zugleich aber noch eine weiterwirkende Anregung, wo dies einen Abschluß gibt. — Dazu kommt ein Weiteres. Berendsohn, der Stil und Form der Aphorismen Lichtenbergs scharfsinnig studiert hat, bemerkt mit Recht, daß Lichtenberg den Glanz und die Formvollendung der Sentenzen La Rochefoucaulds nicht erreicht, ihm aber an Mannigfaltigkeit des Inhalts weit überlegen ist. Er hat ferner gezeigt, wie Lichtenberg über den einzelnen Satz hinaus zum kunstvollen Aufbau von „ring- oder kettenförmigen" Perioden kommt und bis nahe an die Grenze des Essays. Gerade durch diese Kunst, einen Aphorismus aus lauter Aphorismen aufzurichten, ist er der wichtigste Lehrer der Aphoristik Nietzsches geworden. Sein dankbarer Schüler hat die Aphorismen Lichtenbergs zu den wenigen Schatzstücken deutscher Prosa gerechnet, die er gelten ließ.

Zu diesen formellen Leistungen kommen die nicht geringeren inhaltlichen. Der Aphorismus ist bei Lichtenberg so wenig wie bei Nietzsche eine „Not", es sei denn, daß man den beide überströmenden Gedankenreichtum so nenne, der viele kleine Schatzhäuser zu erbauen zwang. Bei beiden ist die Hauptsache die fast unbegrenzte Reagensfähigkeit. Das geistige Erlebnis ist ihrer aufs feinste organisierten Natur so nahe gerückt wie das poetische der Goethes. „Wo Lichtenberg einen Spaß macht", sagt Goethe (der ihn übrigens nicht liebte), „da liegt ein Problem verborgen", und er nannte deshalb seine Aphorismen eine Wünschelrute eigentümlichster Art. Diese Begabung, Probleme zu wittern, war unschätzbar in einer Zeit, wo alles Festgefrorene an Anschauung und Vorstellung in Bewegung geraten sollte. Wie Sokrates für die Menschheit hat Lichtenberg für die Deutschen die Kunst, man möchte sagen die Technik des Zweifelns erfunden.

Nun aber war er kein kalter Skeptiker; sondern die geistige Erregung, die

ihn überall zwang, durch eine scharfe Formulierung das innere Gleichgewicht wiederherzustellen, war immer zugleich eine gemütliche. Wie so viele Zweifler war der Göttinger Physiker eine innerlich sentimentale Natur, von dem Bedürfnis nach Überzeugung beunruhigt, voll Sehnsucht nach dem Glauben, den sein geistiges Gewissen ihm doch verwehrte. — Gerade diese gemütliche Ergriffenheit gibt seinen Gedanken das menschlich Anziehende, das Fruchtbare. Und dieser Anteil der Seele an den Taten des Verstandes ist es auch, der typisch (wenn auch natürlich nicht ohne Ausnahmen auf beiden Seiten!) den deutschen Geist von dem französischen Esprit unterscheidet. Wo diesem ein formelles Arrangement der Widersprüche genügt, fordert jener einen innerlichen Ausgleich. — Jahrzehntelang hatten die Deutschen daran gearbeitet, Bouhours Hohnrede zu widerlegen, ein Deutscher könne kein Belesprit sein, dann sie vergessen; jetzt besaßen sie mehr als sie damals hatten erwerben wollen: statt des spielenden Witzes den durchdringenden Geist.

Der spielende Witz selbst fehlte freilich bei Lichtenberg keineswegs. Er entsprang aber wieder aus einer inneren Nötigung, wie bei allen großen Meistern des Witzes, Swift, Voltaire, Heine: aus einer außerordentlich zarten Empfindung für alles Lächerliche. Es war eine Gabe, die für unsere Literatur so nötig wie in ihr selten war. Der Witz auch der Witzigen nährte sich — wie überall und immer — fast durchweg von der Ausbeutung des augenscheinlich Verkehrten; man denke an die Satire Liscows oder gar Rabeners! Daher jene Unempfindlichkeit gegenüber der Geschmacklosigkeit, dem unfreiwilligen Humor, dem groben Vorbeitreffen. Wenn wir wiederholt Stellen auch von bedeutenderen Dichtern zitiert haben, die uns zur Heiterkeit reizen, so geschah es nicht bloß aus einer (an sich berechtigten) Neigung, einen ernsten Weg einmal zu unterbrechen, indem wir lächelnd stille stehen; sondern vor allem, um die Unsicherheit des literarischen Taktgefühls zu beweisen. Wieland ist der erste Schriftsteller, der dies vollkommen sein eigen nennt; Lichtenberg ist der große Erzieher zum instinktiven Stilgefühl — oder er hätte es doch werden können, wenn nicht gerade das Wichtigste erst nach seinem Tode erschienen wäre (in den Vermischten Schriften 1800—1806) und selbst dann ohne genügende Wirkung; denn inzwischen hatten von einer ganz anderen Seite her, der historischen, die Romantiker sich des großen Problems bemächtigt.

Das letzte endlich, was Lichtenberg gab, war die große Fülle der Einzelbeobachtungen. „Erfahrungsseelenkunde“ war das Lieblingsschlagwort der

wissenschaftlichen Psychologie seiner Zeit; aber er war, ohne ihr anzugehören, der bedeutendste empirische Psycholog der Deutschen vor Nietzsche. Den Weg von innen nach außen zu belauern, war seine Lebensaufgabe: wie kann man von dem Äußern auf das Innere schließen? Und andererseits: wie weit ist eine Anlage, Stimmung, Erregung sich in Ausdruck oder Tat umzusetzen imstande? Dazu studiert er alles, was sich auf jenem Weg einstellt: die nationalen, sozialen, kulturellen Faktoren; die Wirkungen des Körpers, der Diät, der Beschäftigung. Nichts ist ihm zu klein oder zu groß; er gibt Beiträge zur Psychologie der Kindermädchen und grübelt über Gottes Absichten beim Modellieren der Welt. Er beobachtet die Wirkung des Namens eines englischen Generals Lee — aus „Verräter" und „doppeltem E" wunderbar zusammengesetzt — und spricht über die Gestaltung der Gottesidee zuerst die kühnen Worte aus, die Ludwig Feuerbachs ganze Philosophie beherrschen: nicht Gott habe den Menschen nach seinem Bilde geschaffen — sondern es möge wohl umgekehrt zugegangen sein. Kurz, er war so geistreich, daß man es ihm schwerlich verziehen hätte, wenn er nicht ein berühmter Professor an der fortgeschrittensten Universität, ein Kollege von Haller, Kästner, Schloezer, Heyne, Michaelis gewesen wäre. Und es beruht doch mit auf seinem Einfluß, daß es zur Zeit seines Todes bereits als ein Verbrechen galt, geistlos zu sein.

Eine letzte Gattung endlich hat Georg Forster, Lichtenbergs Freund und Redaktionsgenosse, zwar keineswegs begründet, wohl aber zuerst künstlerisch aufgefaßt: die Reisebeschreibung. Es gab längst die „kuriöse Reisebeschreibung", die allerhand Merkwürdigkeiten, oft in recht fesselnder Weise berichtete, und die biographische, die lediglich über persönliche Erlebnisse oder Eindrücke Nachricht gibt. Georg Forster schuf die künstlerische Reisebeschreibung mindestens für Deutschland, indem er eine Landschaft als Ganzes aufzufassen suchte — nicht bloß, was natürlich auch längst geschehen war, mit ein paar oberflächlichen Worten über ihre Physiognomie, sondern indem er Ort, Einwohner und Geschichte — diese am schwächsten — in ihren gegenseitigen Beziehungen zu erfassen sucht.

Georg Forster (geb. 1754 zu Nassenhufen bei Danzig, gest. in Paris 1794) hatte seinen Vater, den berühmten Forschungsreisenden, schon als elfjähriger Knabe auf der russischen Reise begleitet; in England half er ihm bei seinen Arbeiten und machte mit ihm 1772—1775 Cooks denkwürdige Weltfahrt mit — der am meisten „umhergetriebene" Deutsche seiner Generation.

In Deutschland empfing ihn 1778 lebhaftestes Interesse, besonders in dem ganz in wissenschaftlicher Aufmerksamkeit lebenden Göttingen. Leider folgte er einem Ruf an die Universität Wilna (1784), kam aber bald enttäuscht aus Polen zurück. Er lebte in Mainz, wo Wilhelm von Humboldt von ihm langwirkende Anregungen bei kurzen Besuchen empfing und reiste (1790) mit dessen nicht minder von ihm beeinflußten Bruder durch Belgien und Holland nach England und Frankreich — das Werk, das seinen Namen erhalten hat, die „Ansichten vom Niederrhein (1791—1794) verdanken wir dieser Reise. Jetzt erst erwachte in dem Geographen und Botaniker das politische Interesse, das für ihn verhängnisvoll werden sollte; wobei unglückliche Eheverhältnisse ihn dem bisherigen Leben zu entfremden beitrugen. Als Anhänger der Revolution empfing er die Franzosen am Rhein mit fanatischer Begeisterung. „Er ist endlich," sagt sein Biograph Dove, „am 25. März 1795 als Deputierter des Konvents nach Paris gegangen, um das freiwillige Geschenk des Vaterlandsverrates — (die Abreißung des Gebiets von Landau bis Bingen und seine Einverleibung in Frankreich) und damit, wie er selbst sagt, den Schlüssel des Deutschen Reichs in die Hände der Franzosen zu legen. Kosmopolit aus Grundsatz, international fast von Herkunft und mehr noch durch Schicksal, ist Forster dabei mit vollem Bewußtsein verfahren." In Paris erkrankte er „im vierzigsten Jahre eines fast friedlosen Lebens" und starb einsam.

Forster ist ein neuer Typus: der des politischen Enthusiasten; und er selbst ist das erst geworden. Wie wenig die Bildungsaristokratie Deutschlands für das politische Leben noch reif war, beweist gerade dieser leicht zu beeinflussende, idealistische Schwärmer, den Doktrin und Umgebung bis zum Verrat am Vaterlande, den der Fanatismus bis zur Wildheit treiben konnte. Er hatte sich einst nur für das Unbelebte interessiert; dann packte ihn ein starkes Interesse für die Kunst; die Nationalitäten wurden ihm wichtig; die politischen Schlagworte fingen und verdarben den Schlechtgerüsteten. Der Dilettantismus, der der Popularphilosophie so gefährlich nahe lag, hat in dem unglücklichen Mann ein Opfer gefordert, gleich nachdem die Mannigfaltigkeit der Interessen sein bedeutendstes Werk ermöglicht hatte.

Lichtenberg, der tiefe Denker und Meister der Form, blieb trotz starker politischer Teilnahme, die ihm seine Sympathien für England vermittelten, dem öffentlichen Leben fremd. Forster, der Autodidakt und Dilettant, versuchte es vergeblich sich in diesem zu behaupten. Einem Größeren war es be-

stimmt, endlich die lang ersehnte Verbindung der nationalen Dichtung mit dem nationalen Leben zu schaffen. Die großen Patrioten Klopstock, Voß, Stolberg hatten doch immer nur ganz allgemein ihre Dichtung von nationaler Stimmung tragen lassen; es war Lessing vorbehalten, mit jedem seiner Hauptwerke ein Denkmal nationaler Gelegenheitspoesie zu geben.

Ich weiß, daß man mir gleich auf der Schwelle widersprechen wird. Die Behauptung, Lessing sei eigentlich überhaupt kein Dichter, hat sich weithin durchgesetzt. Sie stützt sich zunächst auf ein bekanntes Selbstzeugnis: ohne dichterisches Genie habe er nur mit Hilfe der Kritik einiges vollbracht, „was dem Genie sehr nahe kommt". Indes, wenn solche Aussagen genügen, kann man auch Schiller damit abtun, neben Goethe sei er doch „nur ein poetischer Lump" gewesen und Goethe wiederum damit, daß er leider im schlechtesten Stoff Kunst und Leben verdorben habe. Aber welche mühsame Argumentation hat Schrempf zu seinem kategorischen Satz nötig: „Lessing ist nicht dichterisch veranlagt!" Es sollte einem Nichtdichter doch recht schwer werden, den Wachtmeister und den Just oder die ernsten Szenen des „Nathan" zu schaffen! Aber, wendet man ein, Schiller selbst hat die „Emilia" ein kaltes Machwerk genannt, Goethe sie für ausgerechnet erklärt, so daß man mit einiger Mühe das Warum an jeder Szene angeben könnte. Gewiß, die Handlung ist bei Lessing immer errechnet; wie bei Ibsen, der auch ein Dichter war. Nicht errechnet sind seine Gestalten; es sind schlechtweg die ersten gesehenen Gestalten des deutschen Dramas. Und deshalb ist Lessing ein Dichter, ein großer Dichter, und wäre es auch, wenn die unvergleichlichen Bilder, wenn die herzbewegenden Briefe, wenn die dramatische Kraft der Streitschriften nicht für die innere poetische Kraft zeugen würden.

Ich gehe aber kühnlich weiter und behaupte: als Dichter ist Lessing vor allem aufzufassen. Hier ruht seine größte Bedeutung, wie auch Goethe und Schiller sie aufgefaßt haben; erst die Romantiker leiteten die Wendung des Urteils ein. Der Kritiker, der Ästhetiker dienten dem Dichter, nicht umgekehrt; mit dem Theologen aber steht's eigen. Auch Schiller, auch Otto Ludwig nimmt man trotz aller theoretischen Grübeleien vor allem als Dichter, sogar auch Hebbel. Und wie tief hat sich Klopstock in Spekulation und Kritik verstrickt.

Daß Lessings poetische Ader nicht in ununterbrochener Ergiebigkeit floß, ist vollkommen richtig; und es zeigt eine gewisse Begrenzung seiner Gabe an. Aber auch ihre Größe: daß seine wirklichen Werke nur dann entstanden,

wenn sein eigenes Verlangen nach poetischem Ausdruck mit einem nationalen Bedürfnis zusammenfiel. Ihm fehlte die lyrische Begabung zwar nicht ganz, wie gewiß nicht seine anakreontischen Dichtungen, wohl aber einige Fabeln und Briefe beweisen, aber sie war nicht reich genug, um den dichterischen Wurzelboden frisch und fruchtbar zu erhalten. Dazu kam ein anderes: diesem stürmischen Geist, dem nur der Erwerb galt, nicht der Besitz, wäre es unmöglich gewesen, so oft wie Wieland oder gar Klopstock dasselbe Thema zu variieren. Schon dieser fortwährende Wechsel von Stoff und Form machte bei ihm Pausen, Vorbereitungen, Hilfskonstruktionen nötig, die ein Goethe gewiß nicht gebraucht hatte — Schiller brauchte sie auch.

In seinem schönen Werk über Shakespeare und den deutschen Geist hat es Gundolf mit vollem Recht hervorgehoben, wie Lessing „die Menschennachahmung der Handlungsnachahmung vorzog" und eben hierin die innere Verwandtschaft des englischen Dramas mit dem antiken erblickte und beider geistige Beziehungen zum germanischen Wesen, während die französische Tragödie, ganz auf die Einrichtung der Handlung gestellt, für sich steht. In der Tat, hier liegt der Schlüssel für Shakespeares Einwirkung auf Lessing, für Lessings Verdienste um Shakespeare. Aber schon ehe der große Brite ihm eine Offenbarung wurde, ist Lessing auf die dichterische Erfassung der wirklichen Menschen gerichtet. Dann sucht er die Gestalten in Bewegung zu setzen, oft mit altmodischer Routine; plötzlich schlägt eine starke Stimmung ein, und sie ordnen sich zu einem Meisterdrama.

Gotthold Ephraim Lessing ist am 22. Januar 1729 zu Kamenz als Sohn eines Pastors geboren, eines nicht unbedeutenden Mannes, den Heftigkeit, häusliche Enge — Gotthold Ephraim war der Älteste einer stattlichen Kinderschar — und frühes Ermüden zu einer größeren Wirksamkeit nicht kommen ließen. Der unvermögende Vater konnte den Sohn auf die Fürstenschule zu Meißen schicken, wo das junge Roß bald „doppeltes Futter" brauchte. Unersättlicher Leseeifer verband sich auf der Universität Leipzig, wo er das theologische Studium rasch aufgab, mit einer Gier, das Leben zu studieren, wie sie völlig neu war. Aus dem Brief an seine Mutter, in dem er ihr die Wandlung auseinandersetzt, spricht ein ganz neuer Geist: „Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen ..." Wo aber konnte ein armer Studiosus damals Menschen studieren? „Die Komödien kamen mir zuerst in die Hand." Er las sie, um daraus „eine artige und gezwungene, eine grobe und natürliche Aufführ-



Lessing

Nach dem Gemälde von A. Graff vom Jahre 1771 gestochen von J. F. Bause

rung unterscheiden zu lernen" — was, nebenbei bemerkt, dann den Hauptinhalt seiner „Dramaturgie" bildet. Aber dann lernt er hier menschliche Typen unterscheiden, ihre Denk- und Ausdrucksformen. Es treibt ihn zur Vertiefung dieses Studiums zu den Komödianten selbst, so sehr man ihm das zu Haus verdenken mußte. Er kommt zu der Neuberin in Beziehungen, er dichtet für ihre Truppe — und diese ersten Versuche gehen gleich rücksichtslos auf Naturwahrheit der Charaktere aus. „Der junge Gelehrte" (1748) nimmt die eigenen Schwächen des jugendlichen Poeten zum Zielpunkt, wie Goethes „Laune des Verliebten"; und das schwache Lustspiel mit seinen übertreibenden Effekten trifft gleich mit einer Zeitstimmung zusammen: mit jener Abwendung von den Büchern zum Leben, die wie Lessing selbst Klopstock, Wieland, Lavater, Forster durchmachten. Opitz hatte einst die Melodie vorgespielt; jetzt wird sie lauter und lauter gesungen, bis sie erdonnert in Hölderlins Frage an die Deutschen: „Leben die Bücher einst?"

1748 zieht ihn sein Freund Mylius nach Berlin. Er übernimmt den gelehrten Artikel der Vossischen Zeitung und sucht auch als Rezensent mehr noch die Autoren zu studieren als die Werke — was im Guten und Schlechten seine Art geblieben ist. Zwischendurch macht er 1752 in Wittenberg den Magister, über welchen Grad er nicht hinausgekommen ist; der Professor und Geheime Rat Klotz hat es ihn fühlen lassen. Er arbeitet eifrig für die Bühne, und englische Muster bringen ihn 1755 zu seinem ersten größeren Drama „Miß Sara Sampson", dem ersten „bürgerlichen Trauerspiel" in Deutschland, das schon durch die Prosarede und die bürgerliche Atmosphäre zu einem größeren Realismus der Psychologie zwang; freilich ist der Versuch, in Mellefont einen „gemischten Charakter" zu schildern, noch völlig mißlungen. — Dann zieht die Anfreundung mit den Berliner Aufklärern Nicolai und Mendelssohn ihn in die Gedankenkreise der Popularphilosophie. 1755 isolierte er sich von ihnen durch Übersiedelung nach Leipzig und versucht durch eine bald gescheiterte Reise seine Weltkenntnis zu erweitern.

Nun war er reif genug, um seine kritische Tätigkeit zu beginnen. Friedrich Schlegel hat von Lessings „produktiver Kritik" gesprochen, was damals noch als ein paradoxer Ausspruch aufgenommen wurde, aber es stimmt in jedem Sinn. Die „Briefe die Neueste Literatur betreffend" (1759—1765) geben sich (nach französischem Muster) als Berichte an einen verwundeten Offizier; es war an Kleist gedacht, mit dem Lessing ein stilles, aber inniges Freundschaftsbündnis geschlossen hatte. Aber Kleist vertrat für die Ver-

fasser der Literaturbriefe das bessere Publikum überhaupt; und das sollte nicht bloß Mitteilungen erhalten, sondern Unterricht. Die Literaturbriefe geben ihn vorzugsweise, Nicolai ausschließlich, in der üblichen kritischen Weise: indem er etwa einen Brief beginnt „Wundern Sie sich, daß die meisten jungen Schriftsteller unter den Deutschen so schlecht sind?" und das aus der Fortdauer der Opitz-Gottschedischen Gelegenheitsdichtung bei „Magisterpromotionen, Ankünften und Abreisen guter Freunde — (dafür gab's eine eigene Gattung: das ‚Propemticum!') — Heiraten, Todesfällen und Geburtstagen der Lehrer". Lessing aber geht anders vor. Sein berühmtester Literaturbrief, der siebzehnte, beginnt mit der Kriegserklärung an Gottsched wegen seiner — von Lessing ungerecht bestrittenen — Verdienste um das deutsche Theater; schreitet fort zu einer Verkündigung Shakespeares: von ihm sei zu lernen, nicht von Corneille — freilich „ein Genie" sei wohl nötig, um „von einem Genie entzündet zu werden". Und er gipfelt in der Mitteilung einer eigenen Dichtung: eines Fragments aus seinem „Faust". Die Dichtung ist die Hauptsache, ihr soll nur der Weg bereitet werden. Lessing fühlt sich als den Reformator des deutschen Theaters, der Gottsched eben nicht war; und diese Stimmung, zusammengesetzt aus dem Gefühl der eigenen Kraft und dem Zorn auf die Usurpatoren, aus theoretisch-historischer Erkenntnis und Tatenlust, wird produktiv zunächst in ihm!

Höchst bezeichnend dann die kleine Szene selbst. Einmal die Stoffwahl: Mendelssohn entsetzte sich, daß sein Freund eine vulgäre Puppenspielfabel erneuern wollte — Lessing wußte, was die Vorarbeit der Generationen bedeutete. Dann die Gestaltung: Faust und sieben Teufel. Geister, worüber noch die große Auseinandersetzung mit Voltaire in der „Dramaturgie" handelt, einfach in den natürlichen Zusammenhang eingefügt. Ihre Bedeutung: Faust den Menschen darzustellen. Längst hatte sich Lessing in seinen Sinngedichten ein psychologisches Skizzenheft angelegt, von überallher, zumeist natürlich aus Büchern, charakteristische Züge in scharfem, übertreibendem Umfang aufs Papier geworfen. Diese Manier der epigrammatischen Charakteristik, der er immer treu geblieben ist, wird in Handlung umgesetzt. Man könnte das ganze Fragment in ein Epigramm umsetzen:

Schnell sind die Pest, das Licht, Gedanken schnell und Winde —
Doch schneller als sie all des Menschen Fall zur Sünde.

Fausts Übergang vom Guten zum Bösen ist eine Folge jener maßlosen Ungeduld, der kein Teufel schnell genug ist: die Szene hat das Wesen eines

Menschen enthüllt. Und zwar einer Natur wie Lessing es war — schildert doch das autobiographische Bruchstück eines Lehrgedichts ihn selbst in dieser leidenschaftlichen curiositas am Schreibpult! Schreibpult, Ungeduld, Geisterbeschwörungen — es ist der ganze Faust, und der ganze Lessing. Und warum zitieren die Leugner seines poetischen Genies neben jener selbstkritischen Äußerung nicht auch diese: „Was sagen Sie zu dieser Szene? Sie wünschen ein deutsches Stück, das lauter solche Szenen hätte? Ich auch!"

Endlich: worin setzt Lessing schon hier die Überlegenheit Shakespeares? Daß er „bloß der Natur alles zu danken zu haben scheinet, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket." „Wo Kunst sich in Natur verwandelt", da sah auch der reife Lessing den Gipfel. Es ist die Theorie, auf die sich seine Ästhetik wie seine Geschichtsphilosophie, seine Lebenskunst — und seine Dichtung, gründet: die Umwandlung des „Künstlichen" in das „Natürliche". Man beachte es wohl: nicht einfach die Höherstellung des „Natürlichen". Von Rousseau konnte niemand weiter abstehen als dieser Feind Voltaires. Er ist Theoretiker, Philolog, Büchermensch, ja, er braucht den Umweg über die „künstlichen Mittel". Aber das Ziel ist, den Schein des Natürlichen zu erreichen. Ein neuer Begriff der Naturnachahmung ist erreicht.

Des rein literarischen Treibens müde geht Lessing 1760 nach Breslau und wird Sekretär des Generals Tauentzien. Den Berührungen mit den preußischen Offizieren, mit denen der geborene Sachse und geborene Schriftsteller sehr gut auskam, entsprang jenes unsterbliche Werk, dem Goethe als erstem „nationalen Gehalt" zuerkannte: „Minna von Barnhelm" (1763 bis 1767). Daneben erwächst sein bedeutendstes theoretisches Werk, der „Laokoon", von dem aber nur der erste Teil (1766) erscheinen sollte.

Nicht bloß die „Minna" — auch der „Laokoon" ist ein Produkt der Zeitströmung, zu deren Wortführer und Deuter Lessing aus innerer Notwendigkeit wird. Der erregbare Mann fühlt, wie eine neue Zeit geboren wird — geboren aus Kämpfen, aus Grenzberichtigungen, aus neuen Ideen. Sein Interesse ist nicht ein politisches, sondern ein literarpolitisches. Es gilt, den Moment für das Volk nutzbar zu machen — das ist Sache des Schriftstellers und Theoretikers. Es gilt die Erregung, die Zweifel künstlerisch zu überwinden — das ist Sache des Dichters.

Der spricht zuerst. Von der Reproduktion der überlieferten Typen sagt er sich los, nicht ganz zwar, denn der Wirt, die Vertraute sind nur Erneuerun-

gen herkömmlicher Lustspielfiguren, wobei für Franziska Winke benutzt sind, die Gellert für das bürgerliche Schauspiel gegeben hatte. Auch die andern sind nicht ohne alte Grundlage. Das ganze Drama ist, wie ich früher an anderer Stelle zu beweisen suchte, auch mit Lessings gelehrten Studien verbunden — auch seine Philologie ist kritisch und produktiv zugleich; der „Philoktet“ seines bewunderten Sophokles ist hier modernisiert wie die Fabel der „Virginia“ in „Emilia Galotti“. Der verwundete Offizier — ein Lieblingstypus Lessings, von Ewald von Kleist eingegeben, und im Tempelherren wiederkehrend — soll der bürgerlichen Gesellschaft wiedererobert werden, von der er sich gekränkt und grollend abgewandt hat. Dies ist das eigentliche Thema — die Liebesgeschichte ist nur Mittel, manchmal recht „künstliches Mittel“. Und es ist ein erlebtes Thema: wie oft hat sich Lessing als den verwundeten Offizier gefühlt, der nach tapferem Dienst „müßig am Markte steht“, ohne rechte Verwendung für seine Kräfte, gekränkt und grollend. — Aber dieser Philoktet ist ein Soldat Friedrichs des Großen, die erste moderne Figur auf dem deutschen Theater, ganz aus ihrem Mittelpunkt angeschaut: der militärischen Ehre. „Soldatenehre“, nicht „Soldatenglück“ sollte der Nebentitel lauten. In Abstufungen geht diese Grundempfindung durch alle militärischen Figuren: ins rein Soldatische übersetzt bei dem Wachtmeister; subalterner, versteckter, aber in dem ritterlichen Gefühl der Treue lebendig bei Just, während sie dem Franzosen Riccaut fehlt — wie Kästner, wie sicherlich die Breslauer Offiziere, zürnte Lessing dem großen König wegen seiner Gunst den Franzosen gegenüber. Dies Ehrgefühl hat der körperlich und geistig verletzte Tellheim krankhaft überspannt; eine Reinigung dieses Leidens bewirken die Liebe — und die Gerechtigkeit des Königs. Nicht durch die Liebe allein wird der Stolz überwunden wie in dem berühmten Drama des Spaniers Moreto; die Offiziersehre muß durch den König geheilt werden.

Charakterfiguren wie diese hatte die deutsche Bühne noch nicht gesehen, hat sie nicht zu oft wiedergesehen; das Drama ist jung und frisch geblieben wie wenige. Und die zarten Stellen, die ergreifenden Nebenmomente — wie Justs Rechnung — die unterdrückte Rührung des Schlusses machen hier vor allem wahr, was nach meiner Meinung erschöpfend Loebell über jene Streitfrage schrieb, ob Lessing ein Dichter sei:

„Wenn zum Dichter im vollen Sinne des Worts der Schwung, der hohe Flug, die Gewalt und Unerschöpflichkeit der Phantasie erforderlich sind,

durch welche die Fürsten auf diesem Gebiet uns entzücken und fortreißen, so war er keiner; wenn man aber die Kraft, Gestalten zu schaffen, die einen Kern von Poesie im Innern des Gemüts tragen, einen Kern, der aus einer höhern Welt stammt, ihre Seelen adelt und zuweilen plötzlich aus den Beziehungen der gemeinen Wirklichkeit hervorbricht, wie scharfes Sonnenlicht aus einer dunkeln Wolke — wenn man diese Kraft eine poetische nennen muß, und eine um so poetischere, je mehr sie es vermeidet, sich durch glänzende Farbenpracht kenntlich zu machen, und je mehr sie, wo sie erscheint, es wie gegen den Willen des sich fast sträubenden Autors tut — dann war Lessing ein Dichter."

Daß „Minna von Barnhelm" eine nationale Gelegenheitsdichtung ist, konnte niemals verkannt werden; nur Lessings persönlicher Anteil an der Zeitstimmung ist unterschätzt worden. Aber er fühlte sich auch selbst als einen Offizier, den der Große König zurückgestoßen hatte; aus dem Heer der Nicolai und Mendelssohn hatte er sich zurückgezogen; aber er wollte wieder kämpfen.

Sein Platz war an der Spitze derer, die dem deutschen Volk eine neue Literatur, eine neue Kunst geben wollten — daß das für ihn auch bedeutete: ein neues Nationalgefühl, sagte der Schluß der Dramaturgie: „über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!" Und nun erinnern wir uns an jene Deutung, die wir dem „preußischen Geist" glaubten geben zu sollen: Friedrichs des Großen Sehnsucht, Sparta und Athen an der Spree zu vereinigen; Kants Lektüre Rousseaus, die ihn einmal aus der strenggefügten Ordnung des Tages stieß; Ewald von Kleists „Frühling" und seine Umdichtung preußischer Pflichttreue in das Kostüm von „Cissides und Paches". Es galt, dem deutschen Volk ein Kunstideal zu geben, das mit „preußischer" Ordnung und Klarheit „antike" Größe vereinigte.

Einer war schon auf dem Plan, das neue Ideal zu errichten; und ein Großer. Eben hatte Winckelmann seinen „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1754) seine unsterbliche „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) folgen lassen. Der „Laokoon" geht von der „Nachahmung" aus und fügt an einem wichtigen Punkt effektvoll das Erscheinen der „Kunstgeschichte" ein, die tatsächlich Lessing schon früher kannte. —

Johann Joachim Winckelmann ist in Stendal am 9. Dezember 1717

als Sohn eines armen Schuhmachers geboren. Keiner von unsern Großen, auch Herder nicht, hatte sich durch solche Not emporzuringen. Alle Lehre vom „Milieu" scheitert an dem großen Propheten der Antike; die mittelalterlichen Tore von Stendal, die an Siena erinnernden malerischen Durchblicke von Tangermünde haben seine Abneigung gegen alles „Gotische" nicht gemindert. In unendlichem Fleiß liest er sich durch die Altertumskunde und Bildungsliteratur durch, die dem Bibliothekar des Grafen Bünau in Nöthnitz bei Dresden offen stand. Die schönste Gelehrtenbiographie, die wir besitzen, Carl Justis „Winckelmann", läßt uns in sein Wachsen und Werden hineinblicken. Die Dresdener Kunstschätze und Kunstgelehrten vollenden das Werk der Vorbereitung. Endlich darf er nach Rom; er wird der Kunsthistoriker des durch seine „Villa" und ihre Sammlungen berühmten Kardinals Albani, nachdem er schon in Dresden zur römischen Kirche übergetreten war — der erste der berühmten deutschen Proselyten, er aber nur durch praktische Rücksichten gezwungen. Rasch wurde er für das gelehrte Europa zur Autorität. Dennoch dachte er an eine Heimkehr, wäre geneigt gewesen, die Leitung der Berliner Bibliothek zu übernehmen — das schnöde Wort des Königs, für einen Deutschen wäre die Hälfte des geforderten Gehalts genug, vereitelte den Plan. Er sollte sein Vaterland nicht wieder sehen; auf einer Heimreise kehrte er rasch um, ward aber am 8. Juni 1768 von einem Buben, dem er seine goldenen Medaillen gezeigt hatte, ermordet.

Was Winckelmann für die Kulturgeschichte bedeutet, ist in einer seltenen Vereinigung von historischem und künstlerischem Sinn begründet. Als erster trug er den historischen Begriff der Entwicklung, den Philologie, Literaturgeschichte, Weltgeschichte seit lange verwandten, in die Geschichte der Kunst. Die zeitlose Gleichstellung aller „antiken Kunst" war aufgehoben, Leben und Entwicklung auch hier statt des Wunders aufgezeigt. Gleichzeitig aber war er von einem begeisterten Bedürfnis des Nachschaffens erfüllt, das den Historikern noch völlig fern lag. Eine ganz neue Kunst der Kunstbetrachtung ging den Kunstfreunden in aller Welt auf. Winckelmann zuerst begriff ganz das, was man neuerdings den „Kunstwillen" genannt hat. Er versetzt sich in die Seele des Künstlers, sucht aus seinem Werk seine seelische Erregung, seine künstlerische Absicht herauszulesen. Daher die berühmten Beschreibungen des Herakles-Torso, der Laokoon-Gruppe. Und von den Kunstwerken kommt er zur Deutung der Gesamtkunst und erklärt „edle Einfalt und stille Größe" für den Kunstwillen der Antike.

Winckelmann versucht nun aber als rechter Sohn der Aufklärung auch populär erzieherisch zu wirken. An die Stelle der alten Formel von der „Nachahmung der Natur" ist er geneigt die von der Nachahmung des Schönen d. h. des Klassisch-Schönen zu setzen; dem Lehrer der Entwicklung fehlt das Verständnis für ihr stetiges Fortwirken bis zur Gegenwart, wie wir das ähnlich bei den großen Begründern der „historischen Schule" beobachten, bei Savigny, bei J. Grimm. Zuletzt kam er zu einer Art Poetik der bildenden Kunst: in seinem „Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst" (1766) sucht er den geistigen Gehalt allein aus der bildenden Kunst herauszuholen, als ob hier die Form von dem Gedanken zu trennen wäre. Aber schon die „Erläuterung über die Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke" (1756) bringt die Dichtung mit der Malerei in die gefährlichste Verbindung, weil auch er ungeduldig rasch die Früchte der Kunstbetrachtung einernten wollte und das Mittelglied gesunder Nachahmung vergaß: die gattungsgemäße Technik.

Für jeden großen Mann kommt der Moment, wo er an einem älteren oder gleichzeitigen Großen sich gleichsam Maß nimmt. Schiller tat es mit Goethe in der „Naiven und sentimentalischen Dichtung"; Ibsen tat es mit Björnson in den „Kronprätendenten"; Lessing tat es mit Winckelmann im „Laokoon" — wie Herder mit Lessing in den „Kritischen Wäldchen". Es ist ein geheimer Kampf um die geistige Vorherrschaft in Deutschland.

Natürlich aber sind es nicht bloß äußere Fragen, die Lessing bedrängen. Es sind auch innere, über die er zur Klarheit gelangen muß — gerade wie Schiller in seiner großen Abhandlung oder Nietzsche in der „Geburt der Tragödie". Die Frage, von der die künstlerische Entwicklung der deutschen Zukunft abzuhängen schien, war die: Trennung oder Vermischung der Künste. Die Vermischung sahen wir für das siebzehnte Jahrhundert verhängnisvoll werden. Nun droht sie wieder aufzutauchen. Brockes, Haller wollen in der Poesie malerisch wirken; Winckelmann lehrt, in der bildenden Kunst poetisch zu sein. Aber Lessing war auf Scheidung der Gattungen angelegt, wie er denn auch in seiner Abhandlung über die Fabel diese, im Widerspruch gegen die Praxis Lafontaines und Gellerts, überstreng von der Erzählung isoliert hat. Hier nun gar kamen seine letzten tragenden Gegensätze in Frage: künstlich und natürlich. Auf sie führt er den inneren Unterschied zurück: die Poesie arbeite mit „künstlichen Mitteln", indem zwischen Wort und Gegenstand ein innerer Zusammenhang nicht bestehe; die bildende Kunst mit „na-

türlichen", indem sie Farbe durch Farbe, Form durch Form nachahmt. Übertreibung auf beiden Seiten: auch die Poesie arbeitet mit natürlichen Mitteln nicht bloß in der Lautnachahmung, sondern im ganzen Aufbau; der Satz selbst ist „natürlich", mag auch das Wort „künstlich" sein. Und die Malerei, die Tiefe mit perspektivischen Mitteln vortäuscht, die Skulptur, die farblos Farbiges wiedergibt — sie arbeiten symbolisch. Ein zweiter fundamentaler Gegensatz erwächst aus der Technik: die Poesie kann nur Worte sich folgen lassen, sie ist eine Kunst des Nacheinander — und soll deshalb das Nebeneinander der Beschreibung verschmähen; die bildende Kunst kann nur auf einmal genossen werden, sie ist eine Kunst des Nebeneinander — und soll deshalb das Nacheinander allmählichen allegorischen Verständnisses abwehren. Auch hier ist Lessing einseitig: jedes Drama beweist in seiner Schlußszene das Bedürfnis, das Nacheinander für das geistige Auge zu einem zusammenfassenden Nebeneinander zu ordnen; kein Kunstwerk wird auf einen Blick aufgefaßt, die nacheinander folgenden Eindrücke erst werden zu dem Nebeneinander zusammengesetzt. Dennoch war die Verschiedenheit noch nie so tief gefaßt worden. Diese Unterscheidung vom Genießenden aus ergänzt jene, die vom Künstler aus gegeben wurde. Man erinnere sich der analogen Grenzscheidung, die Lessing später zwischen Geschichte und Philosophie in dem berühmten Satz aufgerichtet, zufällige Geschichtswahrheiten könnten niemals notwendige Vernunftwahrheiten werden. Das „Zufällige" entspricht dem „Künstlichen": unter beide Rubriken fallen die Dinge, die nicht mit innerer Notwendigkeit aus dem Gattungscharakter hervorgehen. „Natürlich", „notwendig" ist das, was in deren Wesen begründet liegt.

Und eben deshalb konnte der „Laokoon" bei dieser Antithese nicht stehen bleiben. Auf sie mußte wieder eine Synthese folgen: eine Darlegung der Kunst, in der die künstlichen Mittel wieder natürliche geworden sind. Es ist das Schauspiel. Neben die Sprache und das Szenenbild tritt die Nachahmung lebender Menschen durch lebende Menschen; das Nacheinander wird durch das Nebeneinander ergänzt. — Aber der zweite Teil des „Laokoon" blieb Entwurf; an seinen Platz trat die „Hamburgische Dramaturgie".

Wir haben Vorzüge und Mängel des „Laokoon" in einer Geschichte der Literatur nicht ausführlich zu erörtern. Klar ist es, daß Lessing von der bildenden Kunst zu wenig, und dies Wenige nicht genug aus eigener Anschauung kannte. Mit Nachdruck hat neuerdings Theodor A. Meyer betont, daß Lessing von unberechtigten Forderungen der Anschauungen ausgeht und dem

Wesen der Poesie als einer mit geistigen Inhalten arbeitenden Wortkunst nicht gerecht wird. Zu diesen Mängeln der Theorie kommen die der Erfahrung im weiteren Sinne: die Entwicklung aller Künste hat ganz neue Möglichkeiten gelehrt. Dennoch kann man von einem dauernden Wert des „Laokoon" sprechen — nicht bloß von dem literarischen, der in einer bei uns völlig neuen und nirgends häufigen Gabe besteht, alle „mühsamen Vollkommenheiten der Kunst" zu verbergen und den höchst kunstvollen Aufbau, den Adolf Frey vortrefflich beleuchtet hat, als einen spielenden Zufall erscheinen zu lassen. Sondern auch inhaltlich behalten, glaube ich, die fundamentalen Unterscheidungen dauernde Bedeutung, wie sehr auch Grenz- und Zwischenfälle anzuerkennen sind.

Viel größer natürlich als der Dauerwert war der Gegenwartswert des „Laokoon".

Das war gewiß nicht die Hauptsache, daß er von der Pedanterie Brockesischer Beschreibungen abschreckte und daß Wieland, von Lessing am Ohr gezupft, einen Hain nicht beschreibt; der daß in der bildenden Kunst — auf die der Gesetzgeber naturgemäß viel weniger Einfluß ausgeübt hat — die Allegorie hier und da entmutigt ward; nicht so, daß nicht doch der Nazarener Steinle in seinem „Triumph der Kirche in den Künsten" durch einen weißen Mantel allumfassende Kraft angedeutet hätte. Sondern das war die Hauptsache, daß Lessing zur Erziehung der Sinne fortschritt von der Erziehung der Vernunft bei früheren Ästhetikern. Er überschätzt die Anschauung, aber er hatte selbst beim Lesen Klopstocks empfunden, wie notwendig ihre Forderung war. Die empirische Untersuchung, wie weit wir mehrere um ein Hauptwort gruppierte Adjektiva noch wirklich sinnlich aufzunehmen imstande sind, schloß eine Anerkennung des wirklichen Lesers in sich, wo bisher nur das abstrakte Publikum existiert hatte. — Der „Laokoon" war, wie wiederum Goethe anerkannt hat, eine rettende Tat: er bewahrte vor den Gefahren, die die Nachahmung gerade der bedeutendsten neueren Dichter, Hallers und Klopstocks, mit sich bringen konnte. Menschen wollte Lessing auch hier, Menschen gezeichnet mit den Mitteln der Poesie oder geformt mit denen der Bildhauerei — nicht Kostümstudien und nicht Allegorien.

Dabei blieb der große Kunstrichter in den beiden Hauptpunkten mit der ganzen Ästhetik seiner Zeit, auch mit Winckelmann, einig: Ausgangspunkt war auch für ihn die „Nachahmung", die Wiedergabe wirklicher Gegenstände; Ziel auch für ihn die „Schönheit", die harmonische Überwindung zu-

fälliger Unregelmäßigkeiten. Beide Punkte hält er auch in Hamburg fest; den abweichenden Weg zwischen beiden sucht er vom Gipfel der Pyramide aus, vom Drama, zu befestigen und zu erweitern.

Man hatte in der reichsten Handelsstadt und eifrigsten Kunststätte Deutschlands den Plan eines „Nationaltheaters“ gefaßt — eine allerdings verfrühte Konsequenz der neuen Idee einer Nationalliteratur. Es ging damit leider wie mit allen „Nationalinstituten“ des 18. Jahrhunderts: partikularistische Interessen, Eitelkeiten — und pekuniäre Nöte ließen sie nicht hoch kommen. Es ward die größte Enttäuschung Lessings, fast die letzte; aber es schenkte uns die „Hamburgische Dramaturgie“ (1767—1769).

Diese Theaterzeitschrift sollte zunächst eine fortlaufende dramaturgische Erläuterung sowohl der aufgeführten Dramen wie der Aufführungen geben. Die Besprechung der Schauspieler hörte aber bald auf, da ihre Empfindlichkeit auch vorsichtigen Tadel nicht vertrug. Mehr und mehr emanzipierte sich Lessing von dem offiziellen Zweck der Zeitschrift und machte sie, wie später die Wolfenbütteler Bibliothek, zur Operationsbasis für die eigenen Unternehmungen, die freilich mit den Absichten des „Nationaltheaters“ eng verwandt waren: wie mit diesem das sichtbare, sollte mit der Dramaturgie das unsichtbare Theater der Deutschen geschaffen werden. Deshalb geht Lessing hier rücksichtslos, einseitig und ungerecht gegen das französische Theater vor, in dem er die große Gefahr für das deutsche sieht. Und deshalb, weil es ihm über die Anwendung der künstlichen Mittel weder herauszukönnen noch herauskommen zu wollen scheint. Oder, modern ausgedrückt: weil es in einer rein konventionellen Welt spielt, die mit der wirklichen nur durch verabredete Beziehungen zusammenhängt. Die Sprache, die drei Einheiten, die Charakterzeichnung — alles empfindet er als Willkür. Sein Helfer gegen Corneille und Voltaire ist Shakespeare. Lessing nähert sich dem Illusionismus, indem er Shakespeare als fast den einzigen Dichter rühmt, der uns im Theater alles zu glauben zwinge, was er wolle. Aber diese Bemessung nach dem Grade der Naturwahrheit wird eingeschränkt durch die Forderung des Stils: „auch die kleinsten Teile beim Shakespeare (im ‚Richard III.‘) sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten“. Die Hauptsache jedoch bleibt die Menschenschöpfung: Voltaires Orosman redet und handelt wie ein Eifersüchtiger, aber Shakespeares Othello ist die Eifersucht selbst — auch wo diese gar nicht in Frage zu kommen scheint, ist sein Wesen von ihr gefärbt.

Die „Hamburgische Dramaturgie" ist keine historische oder ästhetische Abhandlung über die Aufgabe des Theaters, sondern eine Zeitschrift mit bestimmten Zwecken. Unter diesem Gesichtspunkt ist ihre Vielseitigkeit anzuerkennen; auch Fragen wie die des Kostüms, des Repertoires, sogar der Dramentitel werden besprochen. Aber die Fühlung mit dem Theater ging völlig verloren, den Teilhabern konnte diese als Werbeschrift gedachte Reihe von Untersuchungen wenig helfen. Wohl interessierte sie, was seinen wenig willkommenen Ausdruck in einem unverschämten Nachdruck fand. Aber mit dem Theater fand auch die „Dramaturgie" ein ärgerlich frühes Ende.

1769 fand dann Lessing die Anstellung, die ihm für seine letzten Jahre äußere Ruhe verschaffen sollte — und innere Unruhe schlimmster Art: der aufgeklärte Erbprinz von Braunschweig berief ihn als Bibliothekar der altberühmten „Guelferbytana" nach Wolfenbüttel. Hier fand er das kurze Glück einer Ehe mit der vortrefflichen Eva König (Oktober 1776), hier traf ihn das erschütterndste Unglück durch ihren Tod im Kindbett (10. Januar 1778). Die Braunschweiger Freunde, Ebert, Gieseke, Schmid, dazu der begabte aber scheue Leisewitz ersetzten ihm die Berliner Freunde, mit denen er übrigens im schriftlichen Verkehr blieb. Die Stellung ließ dem Hofrat Lessing Zeit zu erneuter gelehrter Lektüre, wissenschaftlicher und poetischer Arbeit. Hier entstanden seine letzten Meisterwerke; hier vollendete sich die Tragik seines Lebens.

Der Anblick der kleinfürstlichen Verhältnisse mit ihrer Üppigkeit und moralischen Unbedenklichkeit fand seinen Niederschlag in „Emilia Galotti" (1772). Die alte Fabel der „Virginia" wird modernisiert: ein Vater tötet seine Tochter, um sie vor der Schande zu retten. Aber Lessing beschränkt sich nicht auf die Änderung des Kostüms. Zwei wichtige Änderungen kommen hinzu. Lessing scheidet die Staatsumwälzung aus, die in der alten Erzählung und ihren dramatischen Bearbeitungen mit der Ermordung verknüpft war; sie schien ihm ein Verstoß gegen die Einheit der Handlung. Und dann: ist sonst die Tochter die eigentliche Heldin oder das eigentliche Opfer, so wird es bei Lessing der Vater: daß Odoardo gezwungen wird, seine eigene Tochter zu töten, das ist das eigentlich tragische Motiv. Emilia interessiert Lessing nur mäßig; sie ist der einzige undeutliche Charakter, der bei ihm vorkommt. Daß wir nicht recht erkennen, ob sie Gewalt fürchtet — oder Verführung, ob sie also ihrer Tugend sicher ist, das hat Goethe in überscharf pointiertem Wort hervorgehoben. Aber wo hatten wir sonst schon Figuren

wie diesen Prinzen, den „Ästheten“, der selbst zum Sündigen ohne einen Helfer zu schwach ist? Diesen melancholisch-vornehmen, aber reizbaren Appiani? Selbst der „großen Buhlerin“ ist in der Wehmut ihrer Verabschiedung ein neuer, versöhnlicher Zug gegeben; nur Marinelli ist ganz „Charge“, lediglich der höfische Intrigant.

Die Führung der Handlung, das gestanden wir schon ein, ist mit so ängstlicher Sorgfalt berechnet, daß sie nicht zu retten ist. Aber selbst in ihrer Motivierung fehlt es nicht an psychologischen Feinheiten. Wie der letzte Entschluß durch eine gewaltsam gesteigerte Erregung herbeigezwungen wird, das hatte Lessing schon in dem kleinen, gleichfalls allzu gut rechnenden Trauerspiel „Philotas“ (1759) beobachtet und durchgeführt; hier wird dies „Moment der letzten Erregung“ noch wirksamer benutzt. Oder die Schilderung der man möchte sagen harmlosen Frivolität des Prinzen: „ein Todesurteil? Gleich!“, eine Expositionscharakteristik ganz von der Art jener im Faustfragment.

Trotz dem Wegfall der Revolution ist „Emilia Galotti“ die erste politische Tragödie in Deutschland; denn den „Carolus Stuardus“ wird man nicht anführen wollen. Der Friedrich den Großen in „Minna von Barnhelm“ als den großen und guten Mann verherrlicht hatte, mißt nun an diesem unsichtbaren Ideal die weder großen noch guten Fürsten und ihre schlimmen Minister. Um den Begriff der Ehre bewegt sich auch dies Drama — während sonst für die zeitgenössische Dramatik dies Problem mit dem „Cid“ des Corneille erledigt war. Die Ehre Emilias ist vor dem Hof so wenig sicher wie es die Odoardos sein würde, wenn er sich nicht stolz aus der Nähe des Fürsten verbannen würde; Marinelli reizt Appiani, seine Edelmannsehre zu verletzen. Doch nähert sich der Begriff der Ehre schon der moderneren Auffassung, die weniger ein Standeszeichen, als die Anerkennung der menschlichen Würde selbst sehen will. Und hiermit hängt das persönliche Element zusammen. Lessing, so lange wie Odoardo von allem Fürstendienst frei, war nun in den Dienst eines Fürsten getreten; er sollte es im Guten und im weniger Guten noch erfahren, was das für seine Ehre, seine Freiheit zu bedeuten hatte. — Übrigens war er naiv genug, das Drama seinem Herzog selbst zu überreichen.

Eine Reihe wissenschaftlicher Veröffentlichungen „aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel“ (seit 1770) leitete die Drucklegung der „Fragmente eines Ungenannten“ (seit 1773) ein.

Lessing war in Hamburg ein Freund der geistig sehr hochstehenden Familie

Reimarus geworden; Elise Reimarus war seine verständnisvollste Leserin. Sie und ihr Bruder vertrauten ihm ein Manuskript ihres verstorbenen Vaters Herm. Samuel Reimarus (geb. 1694, gest. 1768 in Hamburg) an, eines leidenschaftlichen Aufklärers, eifrigen Deisten d. h. Bekenners eines persönlichen Gottes unter entschiedener Verwerfung aller religiösen Dogmen, und scharfsinnigen Popularphilosophen. Hier war er in seinem Haß gegen Kirche und Dogma am weitesten gegangen und hatte z. B. die Auferstehung für Betrug erklärt. — Lessing hatte sich für theologische Fragen allezeit leidenschaftlich interessiert; spielten sie doch für das damalige Deutschland dieselbe Rolle wie später politische. Er war immer gegen die organisierte Kirche, ein Freund der Herrenhuter, früh ein Verteidiger der Juden; aber auch die liberale Theologie und gar die Orthodoxie der Aufklärung entsprachen nicht seinem Wesen, das immer neuen Kampf verlangte; der Besitz der Wahrheit mache so leicht träge und stolz. — Die „Fragmente" entsprachen nicht in jeder Hinsicht seinem eigenen Standpunkt: er dachte ungleich historischer als der Kirchenstürmer. Mit der Veröffentlichung, die er unter die aus der Guelferbytana einschmuggelte, wollte er wohl zunächst nur „eine Tonne für unsere kritischen Walfische" auswerfen, vielleicht auch aus Freundschaft für Elise Reimarus eine Probe machen. Aber vieles, was gegen jede geoffenbarte Religion gesagt war, gefiel ihm auch.

Die Veröffentlichungen erregten einen furchtbaren Sturm; und erst durch ihn wurde für Lessing die Sache zur eigenen Angelegenheit. Um seine Herausgabe zu verteidigen, begann er; bald kam er mit eigenen Sätzen, in heller Lust am Kampf, und zum drittenmal eine Krisis im Volksleben durchlebend und durchfechtend: nach der ästhetischen und der politischen die religiöse.

Er hatte in Hamburg mit dem berühmten Prediger der Orthodoxie, dem Hauptpastor Johann Melchior Goeze, ganz gut gestanden; daß nachher der nicht sehr eifrige Bibliothekar den Bibelforscher Goeze durch Versäumnis ärgerte, hat schwerlich viel zu bedeuten gehabt. Jetzt trat Goeze als Wächter des gefährdeten Christentums hervor, denunzierte und beschimpfte Lessing öffentlich und gab der wunderbaren Mischung von Ironie und Pathos in den „Anti-Goezes" (1778) Gelegenheit zum Entstehen.

Lessing war immer ein Polemiker von ganzem Herzen gewesen. Der junge Mann hatte S. G. Lange den Horazübersetzer in dem witzig-dramatischen „Vade Mecum für den Hrn. Sam. Gottl. Lange" (1754) grausam für jeden Übersetzungsfehler gestraft; gewiß sollte Lange ein Typus werden, wie Si-

vers oder Philippi für Liscow, aber dazu war er weder gut noch schlecht genug. Viel mehr verdiente der aufgeblasene Intrigant Klotz in Halle die geistreiche Stäupung in den „Briefen antiquarischen Inhalts" (1768—1769). Lessing, der die Wissenschaftlichkeit mit eleganter Form vereinigen wollte, mußte diese Karikatur seiner eigenen Art, Eleganz ohne Wissenschaftlichkeit, abstoßen; der erste popularwissenschaftliche Feuilletonist von Ruf fiel unter seinen wohlgezielten Streichen. Doch auch hier ward die Kritik produktiv und brachte die schöne kleine Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" (1769) hervor.

Jetzt aber ging es um Leben und Tod. Lessing war in seiner bürgerlichen Ehre wie in seiner bürgerlichen Existenz angegriffen. Goezes Forderung eines Glaubensbekenntnisses war so gefährlich wie Saladins Frage an Nathan. Im Namen Luthers regte sich, wie Lessing meinte, ein Geist, der die Reformation vom ersten Schritt an unmöglich gemacht hätte. Es war der Durchbruch der theologischen Forschungsfreiheit, den Lessing durchkämpfte. Daher die Größe, der Glanz, die Kraft in diesen theologischen Streitschriften; daher auch die Anwendung aller Kampfesmittel, der persönlichsten und der politischesten.

Auf die Anzeige beim Corpus Evangelicorum, der offiziellen Vertretung der Protestanten, tat der Herzog von Braunschweig was er konnte: er beschützte seinen Hofrat, verbot ihm aber weitere Veröffentlichungen in dieser Sache. Wir begreifen doch, daß Lessing auch durch diese schonende Maßregel sich wie Tasso nach der Herausforderung gefesselt und erniedrigt fühlte.

Nirgends hatte er die christliche Religion beleidigt. Aber er hatte in ungemein scharfsinniger Weise die moderne Bibelkritik und die moderne Dogmengeschichte eröffnet; denn wieder ward der Kritiker und Polemiker produktiv, vor allem in der grundlegenden Hypothese von den Evangelisten als rein menschlichen Geschichtsschreibern, in der Theorie der „regula fidei", der anfangs nur mündlichen Bekenntnisüberlieferung. Seit der große Philolog Bentley seine epochemachenden Pamphlete schrieb, war an Streitschriften wissenschaftlichen Inhalts nicht so viel Gelehrsamkeit, Geist, Überlegenheit gewandt worden; aber wie viel höher standen in moralischer Hinsicht „das Testament Johannis" oder „die Parabel"! Alle Kräfte Lessings entfalteten sich erst hier ganz frei; er wurde der große Volksredner, indem er der große Forscher wurde; das Pathos stand ihm zu Gebote, seit er über die Satire unbegrenzt verfügte. Und nun mußte er schweigen...

Aber er konnte nicht schweigen. Nicht wegen der Mission, die auf ihm lag, und nicht wegen der Kräfte, die er in sich fühlte. Auf eine andere Kanzel, meinte er, müsse man ihn wohl lassen. Die ungeheure Spannung seines Innern, in der er die geistige Entwicklung seines Volkes vorlebte, machte den großen Schriftsteller noch einmal zu einem großen Dichter: er schrieb „Nathan den Weisen" (1779).

Wir sind gewöhnt, dies Schauspiel zunächst als „Tendenzdrama" aufzufassen, als ein Kampfstück im Sinne der Toleranz, die durch Goeze und seine Genossen bedrängt war. Wobei übrigens der Begriff der Toleranz genau gefaßt werden muß: der Hauptpastor war sicher in jedem Sinne intolerant und betete mit Herzensfreude für die Vernichtung der Andersgläubigen. In diesem Kampf aber handelte es sich um die Glaubens- und Denkfreiheit der „nicht Tolerierten". Kaiser Josef II. selbst, der für die österreichischen Protestanten eintrat, verfolgte die Deisten: sie gehörten nicht zu den offiziell geduldeten Glaubensgemeinschaften. Dies eben bedingt im „Nathan" die Sonderstellung des Juden: auch in Saladins Reich erfreuen sie sich wohl der Duldung im weiteren Sinne — für die Lessing eben eintritt — gehören aber nicht wie die Christen mit ihrem Patriarchen zu den offiziell anerkannten Religionsgemeinschaften. Die letzte Stufe der Denkfreiheit bedeuten dann die Weisen am Ganges, zu denen der Derwisch hinstrebt. Wenn also Goeze hier in der Person des intoleranten Pfaffen an den Pranger gestellt wird, geschieht es nicht wegen seiner Unduldsamkeit im Denken, sondern wegen jenes Mißbrauchs der Staatsgewalt im Dienst der anerkannten Kirchen, den er selbst durch Anrufen der Behörden wider den über die Augsburgische Konfession hinausgehenden begangen hatte. — Ganz gewiß ist das die Hauptabsicht und die Hauptbedeutung des Werkes. Mit vollem Recht stellt man es deshalb in die literar- und welthistorische Entwicklung der Toleranzdichtungen, deren es mehrere benutzt: eine geistreiche Fabel des Decamerone (die selbst wieder auf älterer Grundlage ruht), Voltaires „Feueranbeter", vielleicht auch Swifts Märchen von der Tonne. Aber wir dürfen darüber nicht vergessen, daß es eine erlebte Dichtung ist und das im höchsten Sinne. Was wir bei Gryphius in Umrissen sahen, steht hier in voller Deutlichkeit vor uns: das Drama als ein Mittel des Dichters, sich mit ihn peinigenden Fragen auseinanderzusetzen. Aufs Höchste erregt durch schamlose Verleumdungen, schwer gekränkt durch die Stellungnahme vorsichtiger Aufklärer wie des Fabeldichters Pfeffel und des hervorragenden Theologen Semler,

dazu tief verwundet durch das Schicksal, das ihm gerade jetzt die Gattin und das häusliche Glück raubte — „ich habe es auch einmal so gut haben wollen wie andere, aber es ist mir schlecht bekommen" — gruppiert Lessing die Vertreter der verschiedenen Meinungen um sich her und läßt sie den Kampf noch einmal ausfechten. Das Christentum steht als Repräsentant der staatlich organisierten Kirche, und so kommt es freilich am schlechtesten weg; denn nun müssen der Patriarch und die beschränkt-glaubenseifrige Daja mit ihrer ungeschickten Anzeige die Sündenlast der Angreifer Lessings tragen, während der Tempelherr nur den jugendlichen Übereifer des Glaubenskämpfers in sich zu überwinden hat. Der Islam steht etwa für den Begriff „freie Kirche im freien Staat" (den ja erst Cavour formuliert hat) und diese Stellung: persönlicher Glauben bei Duldung gegen Andersgläubige, wird in Saladin verherrlicht. Der Jude ist „nur geduldet"; wie etwa die von Lessing einst verteidigten Herrenhuter, wie die Deisten des Reimarus. Er kann nur persönlich in Betracht kommen; und persönlich vertritt er die in Lessings Sinn höchste Stufe: die Duldsamkeit nicht bloß als Tat (die Saladin ausübt, der Patriarch verwirft), sondern als Anschauung; das Bekenntnis zu der lediglich subjektiven Wahrheit der religiösen Überzeugung und ihrer Erprobung nicht durch dogmatischen Kampf, sondern durch die von diesem Bekenntnis genährte Menschenliebe. — Nathan brauchte von vornherein, wie der weise Jude der alten Fabeln, nur klug zu sein; daß er gut, im höchsten Grade gut wird, das war Lessings Triumph. Indem er die religiösen Kämpfe noch einmal durchfocht, mit scharfem Schwert wie der Tempelherr, überwindet er die eigene Not und erhebt sich zu der großen Predigt, die über alle Parteien, auch die eigene, die werktätige, aber aus dem warmen Herzen entspringende Menschenliebe stellt. Und diese Herzenstiefe des streitbarsten Mannes macht unseren Herzen das Schauspiel so lieb, wie es unserm Kopf fortwährend geistige Befriedigung bietet.

Wir sprachen schon von dieser schönen Eigenheit des deutschen „Geistes". Geistreich ist der „Nathan" in diesem Sinne vor allem, mag er auch in den spitzigen Wortgefechten vor allem mit dem Derwisch oft zu witzig sein; denn dem Derwisch hat das Modell, ein origineller jüdischer Schachmeister, geschadet wie dem Nathan das seine half: Moses Mendelssohn. Die epigrammatische Rede steht im Dienst von Problemen, die den Dichter in zitternde Erregung versetzen. Wir sagten es schon bei Gelegenheit Lichtenbergs: ein Epigramm kann so tief „erlebt" sein wie ein Lyrismus. Wenn Nathan fragt:

„Was ist für einen Großen wohl zu klein?“, so hatte er diese antithetische Spitze an dem größten König erlebt, der ihm einen Jugendkonflikt mit Voltaire, wie es scheint, nie verzieh, der Winckelmann von seiner Heimat wegsparte und einen lächerlichen französischen Scheingelehrten für den neben Kant größten Forscher des damaligen Preußen berief...

Die Kunst der Sprache ist freilich zuweilen, wie in der „Emilia“ die der Handlung, zu absichtlich, zu sichtbar. Der Vers dagegen war so sicher gehandhabt, daß von nun an der fünffüßige Jambus das fast selbstverständliche Maß der deutschen (wie längst der englischen) Versdramen wurde; man schaudert bei dem Gedanken, daß der „Nathan“ in Alexandrinern hätte geschrieben werden können! Die Charakterzeichnung hat nicht die individuelle Fülle der „Minna“ und der „Emilia“ — bedenkt man die Ursache, daß eben fast alle Figuren typische Vertreter bestimmter religiöser Richtungen auf der langen Linie von der äußersten Intoleranz bis zur äußersten Toleranz sein mußten, so wird man bewundern, wie lebendig sie noch herausgekommen sind; wobei Lessing, wieder fast als erster, diskret und geschickt leise nationale Eigenheiten der Ausdrucksweise benutzt hat, um den Araber, den Juden, den Deutschen herauszufärben. Auf der Höhe Lessingischer Charakteristik steht aber der rührende Repräsentant frommer Herzenseinfalt, der Bruder Bonafides, ein innerlich verfeinerter Just in der Mönchskutte; und wer Lessings eigener Zeichnung im „Nathan“ Intoleranz vorwirft, sollte bedenken was es hieß, in jener Zeit vor den Augen nicht bloß der Aufklärer, sondern auch der frommen Protestanten einen Mönch zum Sinnbild schlichter Nächstenliebe zu machen!

Die Führung der Handlung ist in großen Zügen überzeugend angelegt und erreicht in der großen Kernszene: der Jude vor dem Sultan, eine einsame Höhe. Es ist nicht bloß die unvergleichlich wirksame Situation, die immer wieder nachgewirkt hat, in Schillers „Don Carlos“ und Laubes „Karlsschülern“ und hundert anderen Tendenzdramen; viel schöner noch ist die psychologische Wahrheit. Wie Nathan sich beim Sprechen entzündet, wie wider seinen eigenen Willen die verborgene Lyrik des „stummen Dichters“ hervorbricht und aus der klug erdachten Fabel ein erlebtes Bekenntnis wird, das allein schon würde den „Nathan“ in die Reihe unserer größten Dichtungen stellen. Nathan erlebt in dieser Szene, was Lessing an diesem Drama: die Überwindung der Kälte durch die Wärme, die Umwandlung eines künstlichen Verteidigungsmittels in eine natürliche Herzenserleichterung. Und als

Kunstwerk, nicht etwa bloß ihrer Tendenz wegen, gehört Lessings letzte Dichtung deshalb mit den Dichtwerken des geistigen Kampfes zusammen, die einen besonderen Ruhmestitel der deutschen Literatur bilden: mit Odins Runenlied in der Edda, mit „Parcival", mit „Faust".

Nach dieser Höhe sinkt das Drama, und der Schluß wirkt enttäuschend: wie nach Lessings Lieblingsdogma auch noch die „künstliche" Verwandtschaft zwischen Nathan und Recha durch die „natürliche" zwischen ihr und dem Tempelherrn abgelöst wird, das macht Schillers Wort wahr: man könne aus dem „Nathan" schwer eine gute Tragödie, leicht eine gute Komödie machen. Aber so ist's keins von beiden, sondern ein „Schauspiel", eine „comédie larmoyante" höchsten Stils, in der absichtlich auch die komischen Effekte nicht gespart sind; das erste deutsche Drama, das mit großen Lebensfragen der Zeit innerlichst zusammenhing. Nathans Fabel ist seit Jahrhunderten die erste große Leistung deutscher Beredsamkeit; und kommt es auf Menschengestaltung an, auf Einheitlichkeit des Stils und die Kraft, Sprache und Metrum ganz in den Dienst der dramatischen Aufgabe zu stellen, so darf man drittens sagen: „Nathan der Weise" ist das erste deutsche Drama, in dem gelang, was im „Götz von Berlichingen" (1773) noch mißglückt war: ein deutsches Bühnenstück auf Shakespearischer Grundlage.

Die Wirkung des „Nathan" war sofort eine große. Nicht bloß die Tendenzschriftsteller in Berlin, auch die Künstler in Weimar wußten sofort, welch neuer Schatz der Nation beschert sei; und sie hat es nie vergessen. Kleinliches Herumdeuteln an der Ringfabel hat das helle Licht der großen Lehre nicht verdunkeln können; Lessings „Nathan" hat seine Sache gewonnen und die der ganzen Aufklärung, auf deren beste Tugend, die vorurteilslose Menschenliebe, das ganze Drama und nicht bloß die Rede Nathans ein Hohes Lied ist.

Versöhnlich ist auch Lessings letztes Werk. Denn sein Werk ist es denn doch wohl, obgleich die ältere Behauptung, die „Erziehung des Menschengeschlechts" (1780) stamme eigentlich von Albrecht Thaer, dem Begründer des rationellen Ackerbaues, neuerdings wenigstens mit besseren Argumenten als sonst gestützt worden ist. — Lessings Geschichtsphilosophie ist hier ganz positiv, ohne Bezugnahme auf den Kampf des Tages. Die allmähliche Umwandlung der Offenbarung als eines künstlichen Mittels der Emporbildung in den Vernunftgebrauch als ihr natürliches Mittel wird in hundert meist kurzen Paragraphen vorgelegt, so daß sich die schöne kleine Abhandlung als

eine große Aphorismenkette darstellt. Lessings Prosa ist hier völlig auf der Höhe; seine Perioden sind nirgends so stark und elastisch zugleich, ihre Aneinanderfügung nirgends so lückenlos und sicher wie hier. Und wie Lessings Sehnsucht nach einem besseren Dasein, das er aber als wirklicher Mensch erleben und durchkämpfen will, ihn zu der mythologischen Annahme der Seelenwanderung geführt hat, so schließt dieser Rückblick von der erstiegenen Höhe symbolisch mit einem lyrisch-rhetorischen Ausruf der Sehnsucht.

Am 15. Februar 1781 ist Lessing nach längerer Erkrankung plötzlich in Braunschweig gestorben — der erste deutsche Dichter, der der Lieblingsformel Hamanns genug tat: daß „der ganze Mensch sich auf einmal in Bewegung setzen müsse"; der erste, der restlos sein ganzes Wesen, seine ganze Existenz in seine Werke gelegt hat; der erste auch, der durch seine Werke, sein Leben und seine Persönlichkeit gleichmäßig dem deutschen Volk ein Vorbild und ein Helfer geworden ist.

Wir suchten zu zeigen, daß der „Laokoon" eine Art von heimlichem Wettkampf Lessings mit Winckelmann darstellt; und auch, daß ein solcher Kampf nicht bloß persönliche Ursachen hatte. Was Winckelmann am stärksten vertrat: Nachahmung der Griechen statt Nachahmung der Natur — weil eben die hellenische Natur allein „schöne Natur" gewesen sei — das ließ sich auf mancherlei Arten auslegen, die der Neubildung einer großen deutschen Literatur gefährlich werden konnten. Drei hervorragende Schriftsteller suchten auf drei verschiedenen Wegen jenes Ziel einer neudeutsch-hellenischen Kunst zu erreichen; und bei zweien mindestens, einigermaßen aber doch auch bei dem dritten zeigte sich dabei jene verhängnisvolle Vermischung von Poesie und bildender Kunst, die gerade auch Winckelmann in den Begriff der Antike gelegt hatte. Geßner ließ sich ganz von der zarten Schönheit antiker Reliefs beherrschen, während Heinse die Dichtung allen anderen Künsten untertan machte. Aber selbst Wieland blieb von der Neigung, Bilder und Bilderchen zu zeichnen, nicht ganz frei, obwohl eine geborene Erzählergabe ihn darüber hinausführte. Von der Plastik gehen alle drei aus; der Radierer Geßner setzt sie in Flachrelief um, der Musiker Heinse sucht die Gestalten durch wilde Klänge in orgiastische Bewegungen zu versetzen — der Erzähler Wieland führt sie an der Hand zu einem wohlgeordneten Gange, daß sie einherschreiten wie des Hephästos zierlich geformte, kunstvoll gehämmerte Jungfrauen.

Salomon Geßner (geb. zu Zürich 1730, gest. dort 1788) geht mit

seinem ganzen menschlichen und künstlerischen Wesen in dem Wort „Liebenswürdigkeit" auf. Schon vor Rousseau brachte er die „Rousseau-Stimmung" zum Ausdruck, aber ganz ohne des Genfers angreifende Schärfe. Er geht nicht von der Sehnsucht aus, wie Schiller mit Unrecht meinte; sondern er stilisiert nur ein wirkliches Glück ins „Einfältig-Festliche" wie Wölfflin unübertrefflich sagt. Er ist wirklich eine idyllische Natur, in dem früh der Keim zum freundlichen Patriarchen lag; glücklich verheiratet, glücklich als Vater, als angesehener Bürger, als rasch berühmter und rasch von seinem Ruhm befriedigter Schriftsteller. Einer jener Menschen, in deren Nähe alles Rauhe sich zu glätten, alles Wilde sich zu beruhigen scheint; obwohl er in der Jugend auch wohl über den jungen eitlen Wieland spitzig reden kann. So tritt er in die Schweizer Landschaft — so weit sie ihm genehm ist; „die Alpen hat er nie gesehen". Was Haller mit moralisierend-elegischem Blick, Rousseau mit moralisierend-anklagendem betrachtet, braucht er nur noch ein wenig zu harmonisieren, und die Idylle ist da. Weil er nun aber wirklich ein Künstler ist, nimmt diese Stilisierung den Dingen nicht allzuviel von ihrer Wirklichkeit: „Alles ist Anschauung" sagt wiederum der berühmte Kunsthistoriker in seiner literarhistorischen Anfängerschrift. Ein Schritt über ihn hinaus, und der Stil ward Manier, die Anschauung verlor sich in der Phrase. Aber er ist wirklich beglückt, wenn er im Grünen unter einem Wasserfall mit ein paar Freunden sich lagern kann, während einer die Flöte spielt. Er steht zu der Natur ohne Pathos und Pose in einem verliebten Verhältnis; von der edlen Einfachheit und Stille ist wirklich in seinem Wesen etwas wie in der Natur, die er schildert. Sein Temperament braucht auch, wie wieder Wölfflin sagt, „eine schöne Mythologie": die antiken Götter und Halbgötter sind ihm keine leere Phrase, sondern sie gehören wirklich in diese „Stimmungslandschaften" wie die reizenden Vignetten in seine kleinen Bücher oder Prachtausgaben („Idyllen" 1756, „Der Tod Abels" 1758, Neue „Idyllen" 1772).

Auf dem andern Flügel steht Joh. Jak. Wilh. Heinse (geb. 1749 als Sohn eines Predigers; seit 1769 mit Wieland befreundet, durch ihn mit Gleim; 1774 mit G. H. Jacobi in Düsseldorf; 1780—1783 Italienische Reise, Lektor und Bibliothekar des Kurfürsten von Mainz, gest. 1803). Wie Wieland die geniale Nüchternheit, Geßner die stille Anmut, entnahm er der Vorstellung der Antike den Begriff der Natürlichkeit, den er sich gern in die plastische Nacktheit übersetzte; so daß eine Art von antikisierendem Rousseauismus entstand. Da aber seiner fessellosen Natur die Hellenen noch im-

mer zu apollinisch waren, fand er als besten Boden seiner Phantasie das Italien der Renaissance. Wie neuerdings Brecht ausführlicher gezeigt hat, ist er der erste Verkünder der „Renaissancemoral" geworden, ein „Immoralist" im Sinne Nietzsches. Seine Formulierungen klingen manchmal wirklich wie von diesem gegeben: „der Mensch ist ein Raubtier, und zwar das größte. ... Gesunde Nerven und gesunde Begriffe zu haben, darin besteht die Glückseligkeit des Menschen".

Auch als Dichter will er sich ausleben, in vollem Gebrauch seiner Kräfte schaffen und genießen. So erweitert er zunächst den Horizont des Romans, indem er die Kunst als eine zweite Natur hineinzieht und sich zu ihr völlig stellt, wie andere zur Natur. Er beschreibt wie Brockes, wenn auch prägnanter, mehr vom Mittelpunkt aus: ein klassisches Musikstück wie eine Landschaft, ein Gemälde wie einen Garten, sogar eine Schachpartie wie einen Vogelflug. Denn die beabsichtigte Reihe seiner Romane sollte eine vollständige Welt des Spiels darstellen: des Spiels eben als freier beglückender Übung der Kräfte. Der bedeutendste „Ardinghello und die glückseligen Inseln" (1787) schwelgt ganz renaissancemäßig in der Welt der menschlichen Schönheit, die durch Feuerwerk beleuchtet in Tanz und Fest vorgeführt wird. Wie hier die „Welt des Auges" wird in „Hildegard von Hohenthal" (1795 bis 1796) die des Ohrs systematisch ergötzt. Heinse, dem Goethe bezeugt, daß er „mit Worten Musik macht", kostet selig den Reiz der Verse Metastasios aus, vielleicht der wohlklingendsten, die je gedichtet wurden, und ihrer Kompositionen. „Anastasia und das Schachspiel" (1803) soll den spielenden Verstand erfreuen und kehrt damit zu den Anfängen zurück, in denen „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse" (1774) mit Liebe und Philosophie in Wielandischem Stil und mit Jeanpaulischer Kapitelversetzung ihr Spiel trieben. Daneben erlaubt sich seine lüsterne Phantasie in ebenso melodischen wie „amoralischen" Versen die freieste Bewegung.

Nun aber kennt Heinse gerade das nicht, was die Antike und die Renaissance große Kunst hervorbringen ließ: Maß und Form. Wird er in den Romanen über Musik und Schach geradezu pedantisch-langweilig, indem er die alte Erbschaft der Kunstgespräche zu lehrhafter Auseinandersetzung herabdrückt oder der Kunstbeschreibung, die er selbständig und glücklich an der Düsseldorfer Gemäldegalerie geübt, die ganze Handlung opfert, so ist doch auch der „Ardinghello" nicht mit Unrecht „ein Roman vom alten Schlage" genannt worden, der „eine dürftige Fabel und viel Gelehrsamkeit" bringe.

Ein Vorläufer Beyle-Stendhals hat Heinse nach Brechts Nachweis „auf wenigen Notizen einer obskuren italienischen Handschrift die ganze Grundlage aufgebaut" und dabei in dem ersten Teil den Charakter des Vorbilds gewahrt: „die Geschichte einer bella vendetta mit allen Ingredienzien". Prachtvolle Momente, wie die Ermordung, die im Festtaumel erst unbemerkt bleibt; aber der Dichter berauscht sich an den Einzelheiten und verliert die Herrschaft. Dabei war er in der Technik, wie man gezeigt hat, nicht einmal frei, sondern band sich an die Vorschriften des Theoretikers Eschenburg; während seine Aufzeichnungen von Charakterstudien und Novellenstoffen auf Neuheit ausgehen.

Heinse hat sich selbst skizziert, als er eine Romanfigur mit dem bezeichnenden Namen „Heydenblut" entwarf: „heftig, voll Feuer und Sinnlichkeit im Moment, (unvorbereitet); voll Verstand und Überlegung bei fernen Zwekken". Oder wie er Rubens schildert: er „erscheint hier als ein großer Mensch, voll Leben und Verstand, voll Saft und Kraft, und frei von schwacher, vielleicht auch zarter Empfindung". Wie bei der „Bewegungsliteratur" der Jungdeutschen geht bei ihm alles auf strömendes Leben — es ist kein Zufall, daß Heinrich Laube eine Ausgabe seiner Werke veranstaltet und eingeleitet hat. „Das höchste Leben ist das schwerste in allen Künsten, sowohl in den bildenden, als Poesie und Musik: Sturm in der Natur, Mord zwischen Mann und Mann, Seelenvereinigung zwischen Mann und Weib ... Warum ist der Torso (des Herakles, dem Winckelmann einen Hymnus gesungen hatte) schön ...? Weil sie in höchster Vollkommenheit menschlicher Kraft, im freudigen Genuß ihrer Existenz sich befinden. Warum Apollo, warum der Fechter? Weil ihr Leben in der Vollkommenheit seiner Kraft sich in hoher Wirkung zeigt." Sätze, die zum Teil auch an Georg Büchners Manifest des Naturalismus erinnern; nur daß die Betonung der Freudigkeit sie noch stärker macht. Nicht Willamow — Heinse ist der deutsche Dithyrambiker, und fast über all seinen Kapiteln könnte stehen, was über einem wirklich steht: „Hier wird getanzt und gesungen" — wenn auch oft nur in der Exaltation der Vorstellung.

Geßner wurde schon von dem jungen Goethe abgelehnt; Heinse erregte den lebhaften Verdruß des reifen aus Italien heimgekehrten Goethe. Mit dem „Haupthellenen" (um noch einmal einen Wölfflinischen Ausdruck zu gebrauchen) ist sowohl der junge als der alte Goethe in Konflikt gekommen, im Grunde aber haben sie sich immer ganz gut verstanden, und Goethe konnte

in seiner schönen „Trauerloge“ dem Bruder Wieland nicht bloß als Freimaurer, sondern auch als Dichter und Mensch ein herzliches Lebewohl nachrufen.

Christoph Martin Wieland, der für Deutschland die Kunst der Prosaerzählung so gut wie völlig neuzuschaffen hatte, ist zu Oberholzheim bei der freien Reichsstadt Biberach am 5. September 1733, natürlich als Sohn eines Predigers, geboren. Nach pietistischer Erziehung dichtete er in Nachahmung der damals modernen Poeten, besonders Klopstocks, und wurde deshalb 1752 von Bodmer eingeladen. In Zürich nahm seine Poesie Bodmers Geschmack an; seine Frömmigkeit verleitete ihn sogar zu einer Denunziation des harmlosen Uz. Doch erkannte Nicolais Spürnase früh, daß seine Muse bald wieder auf Erden wandeln werde. — 1759 ging er nach Bern. Es kamen nun die Jahre, die für ihn entscheidend wurden. Eine geistreiche, aber von äußeren Reizen freie Dame, Julie von Bondeli, wegen ihrer Freundschaft mit Rousseau viel verehrt, ward seine Freundin, während die schöne Jugendgeliebte, Sophie Gutermann, ihm verloren ging: sie heiratete den Aufklärer Laroche und ward selbst als Sophie von Laroche (1730—1807; „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“ 1771 u. a.) die Hauptvertreterin des philanthropischen Romans und der sentimentalen Briefschriftstellerei unter den Frauen. 1760 ward er Ratsherr in seiner kleinen Vaterstadt, die ihm freilich neben den geistig und auch politisch ganz anders bedeutenden freien Städten Zürich und Bern nur ein Abdera scheinen konnte. Hier wirkten der pfaffenfeindliche frühere kurmainzische Minister Graf Stadion und dessen Günstling, Laroche, bestimmend auf den empfänglichen Geist und lenkten auch seine Vielleserei vorzugsweise auf die gebildete Aufklärungsliteratur Frankreichs und Englands. Er geriet auch durch diese vielfach unsittlichen Vorbilder in das andere Extrem einer lüsternen Grazienmalerei, das er übrigens nie völlig überwand, und wurde nun als „Wollustsänger“ seinerseits von dem „Hain“ in Bann getan. Auf eine Berufung nach Erfurt (1769) folgte rasch die nach Weimar (1772): er hatte in seinen Schriften gern Fürstenerziehung getrieben — ein Lieblingsthema der Popularphilosophen von Rousseau, J. J. Engel bis zu Ernst Moritz Arndt — und ward deshalb von der Herzogin Anna Amalia zur Erziehung des Erbprinzen Karl August berufen — dessen wirkliche Erzieher aber Goethe und die Zeit werden sollten. In Weimar ist er dann geblieben, neben Goethes „Urfreund“, dem hochgebildeten Major Karl Ludwig von Knebel (1744—1834; Übersetzung

des Lucrez 1821), dem Erzieher von Karl Augusts Bruder Constantin, der Pionier und Patriarch des Musenhofes an der Ilm. An der Seite einer unbedeutenden Gattin, in der Mitte zahlreicher Kinder als glücklicher Weltweiser in ununterbrochener Arbeit tätig, Dichter, Übersetzer, Kritiker, politischer Schriftsteller, Leiter des einflußreichen „Teutschen Merkur" (1773 bis 1810) ist er am 20. Januar 1813 in Weimar gestorben.

Betrachtet man Wielands Entwicklung im ganzen, so möchte man ihn fast einen umgekehrten Gellert nennen. Die Richtung auf das man dürfte sagen Künstlich-Natürliche, das unüberwindlich Lehrhafte, die Gabe fließender Erzählung, die Freude an der Pointe teilen der Sachse und der Schwabe; ein innerer Streit zwischen religiöser Schwärmerei und Anpassung an die Welt ist von beiden durchzukämpfen. Aber wenn bei Gellert die geistliche Seite siegte, so bei Wieland die weltliche — und wenn bei Gellert die Weltlichkeit unter der Hülle fortwucherte, wurde bei Wieland der Pietismus völlig ausgerottet. Das macht: Gellerts Bekehrung — so weit man den Ausdruck anwenden kann — war ein Akt des Willens gewesen; die Wielands war ein Erlebnis. Mit innerem Anteil ging er durch alle Formen der Schwärmerei hindurch, die poetische, die ästhetische, die religiöse, auch in ihrer sinnlichsten Form; durch die Verliebtheit und den Sitteneifer, um dann, von der Welterfahrung bekehrt, in einer gutmütigen Ironie zu verharren. Der feurige Liebhaber schloß eine Vernunftheirat, der moralisierende Zelot ward zum lächelnden Klugheitsprediger. Aber auch in ihm lebte zwar nicht von der religiösen Schwärmerei, doch aber von der Wonne der Schwärmerei überhaupt noch so viel fort, daß er das *eine* Erlebnis seines Lebens immer wieder in sich erneuern konnte, wenn nicht mußte. Der Kampf zwischen Schwärmerei und überlegener Vernunft kehrt in all seinen Romanen wieder; jeder ist eine „Éducation sentimentale" ohne die Grausamkeit Flauberts: eine Erziehung zur realistischen Weltbetrachtung. Von des Franzosen epigrammatischer Zuspitzung auf Weltverachtung aber hält ihn nicht bloß seine tatbereite Herzensgüte fern — auch Flaubert war gut — sondern mehr noch seine stärkste Eigenschaft: die Klugheit. Versteht man darunter ein angeborenes Talent, die Dinge zum eigenen Besten nicht nur einzurichten, sondern schon aufzufassen; eine eingewurzelte Fähigkeit sich mit der Welt zu vertragen, eine innere Nötigung, mit ihr in Frieden zu leben, so war Wieland die verkörperte Klugheit.

Dies nun bestimmt wieder den vorherrschenden Ton seiner Schriften, der

Romane („Don Sylvio von Rosalva" 1764, „Geschichte des Agathon" 1766 bis 1767, „Die Abderiten" 1774) wie der Gedichte (Musarion 1768, „Oberon" 1780), auch der didaktischen Schriften („Der goldene Spiegel" 1772) und Abhandlungen. Es ist der der Ironie. Aber es ist nicht die Ironie der Romantiker, die sich in der Herrschaft des Individuums über den Stoff stolz fühlt, sondern umgekehrt die des Weltweisen, Voltaires, Fontanes, die die Überlegenheit der Dinge lächelnd eingesteht. Diese Ironie beherrscht die Fabel. Der Haupttitel von „Don Sylvio" ist ihr Generaltitel: „der Sieg der Natur über die Schwärmerei". Sie beherrscht die Darstellung: Wieland bleibt in der alten Opernlandschaft und streicht die Kulissen von Hain und Höhle nur leicht mit etwas realistischerer Farbe an; aber er gibt diese Bäume und Bäche und Blumen auch nicht als volle Wahrheit, sondern eben mit einem gewissen Lächeln als Zubehör des alten romantischen Landes, als Produkte des Erzählungsklimas. Sie beherrscht seine reizende Sprache, die sich in so anmutiger Verteilung der Akzente, in so melodischem Abwägen der Satzteile wiegt; und seine Metrik, die weder die anschauliche Kraft Heinses besitzt noch die flache Glätte der Anakreontiker, sondern ein wundervolles Eingehen des Verses in die Stimmung und die Situation, das doch immer den Charakter des angenehmen Spiels wahrt. Wenn aber der Erzähler, der wie jeder rechte Erzähler so viel Freude an seiner Erfindung hat, daß er sich kaum genug tun kann; wenn der Lehrer, dem das Lehren mehr Vergnügen macht als der Erfolg; wenn der Weltmann, der bei aller begeisterten Würdigung Goethes, des neuen Ankömmlings in Weimar, kleinen Intrigen nicht unzugänglich ist, des rechten Ernstes zu ermangeln scheinen, so täte man ihm doch unrecht, hielte man ihn für einen bloßen „Artisten". Das Feste, Dauernde ist ein Doppeltes. Es ist einmal das, was Wieland nach seiner Bekehrung von der Aufklärung für immer übernahm: die warme, wohlwollende, werktätige Menschenliebe, die Freude an jedem gelungenen Menschenbild, die den einstigen Schüler Bodmers noch zu dem ersten machte, der Heinrich von Kleist verstand; die ihn auch in Deutschland zu dem ersten „Gönner" des Generals Bonaparte machte: er hat diesem früh sein glänzendes Schicksal vorausgesagt und Napoleon wußte das wohl, als er in der Audienz 1808 Wieland mehr als Goethe auszeichnete. Das andere ist der Ernst des Künstlers, den er wie z. B. Heine — mit der Frivolität des Erfinders vereinigt — Goethe hat mit Nachdruck auf Wielands unermüdliche Sorge und Kunst des Feilens hingewiesen, deren vollendetstes Ergebnis der „Oberon" ist, melodisch

nicht nur in den Versen sondern auch im Aufbau; die Gestalten so anmutig wie die Fabel, die Schilderungen so verlockend wie die Weisheitslehren ...

Als dichterischer Weltweiser, als „Philosoph der Grazien" fühlte sich der Dichter von „Agathon" und „Musarion" am liebsten. Gerade dies sind die Eigenschaften, die der historischen Ergänzung Wielands am meisten abgehen. Gerade ein Weltweiser, gerade klug, gerade ein Mann der Anmut ist Herder am wenigsten. Dafür ist er ein großer Schöpfer von Gedanken dort, wo Wieland nur die der kosmopolitischen Aufklärung fortführt; ein Entdecker neuer Provinzen, wo dieser vorsichtig angebaute Ländereien weiter kultiviert; eine Natur voll jener großen Stimmungen, die dem lächelnden Ironiker versagt waren: Pathos, Ursprünglichkeit — eine Seele voll von keimkräftigem Chaos.

Aber der Gegensatz liegt noch tiefer.

Wie fast alle seine deutschen Zeit- und Berufsgenossen hat Wieland etwas Kosmopolitisches — und etwas Zeitloses. Gewiß, in der Hingebung an das jeweilige Ideal liegt etwas Deutsches; und mit noch größerem Recht kann man sagen, daß mit seinem einen Erlebnis, der Enttäuschung durch den unbedingten Idealismus in Glaube, Liebe und Hoffnung, auch Wieland (wie Lessing immer) ein nationales Erlebnis durchfocht. Trotzdem bleibt auch dies Erlebnis selbst ein typisches, das die Völker, Zeiten und Menschen immer wieder durchmachen; wie es denn in der Seelenlehre Goethes als festes Entwicklungsmoment eingeordnet ist. Viel stärker tragen die Erlebnisse Lessings eine spezifisch historische Färbung: Friedrich der Große ist aus der „Minna", die verbreitete Bewunderung des „Laokoon" ist aus diesem Buche; Corneille, Gottsched, Shakespeare sind aus der „Dramaturgie", die kleinen deutschen Höfe aus der „Emilia", Goeze und Mendelssohn aus dem „Nathan" nicht wegzudenken.

Aber erst Herder ist im eigentlichsten Sinne eine historische Natur. Seine Vorzüge wie seine Schwächen, des Schriftstellers wie des Menschen, sind aus diesem einen Punkte zu erklären. Herder ist eine Natur, die nur das Werden kennt, nicht das Tun. Er ist in die große allgemeine Entwicklung der deutschen und der europäischen Kultur eingefügt wie ein notwendiges Glied; die Fortbildung der Wissenschaft und der Literatur bringt ihn, bringt im bestimmten Moment diese oder jene Erkenntnis oder Wirksamkeit hervor. Das macht die grenzenlose Kraft seiner Anregungen: es waren Anregungen des Weltgeistes. Wenn er von der Völkerwanderung grandios sagt: „Die Welt-

geschichte zog die Uhr auf; da rasselten die Räder", so ist an dieser Uhr der Weltgeschichte Johann Gottfried Herder ein Zeiger gewesen.

Das aber machte ihn auch, wenn die Entwicklung nichts forderte, so unwirksam. Das zwang ihn, den großen Anreger, in den erbitternden Kampf mit den zwei größten Deutschen seiner Zeit: in den offenen mit Kant, seinem einst verehrten Lehrer, in den geheimen mit Goethe, seinem einst geliebten Schüler. Der Kampf zwischen Herder und Kant ist der zweier ewiger Prinzipien: des historischen und des philosophischen, aber in einem Augenblick geführt, da das philosophische herrschen mußte. Der Kampf zwischen Herder und Goethe ist es nicht minder: der des ethischen und ästhetischen Prinzips; aber in einem Augenblick geführt, da die Kulturgeschichte den Sieg des ästhetischen forderte. Herder hatte aufgehört, sich zu entwickeln, seine Uhr war stehen geblieben; aber immer noch zeigte er auf die Zeit, in der sie so laut und hell geschlagen hatte. Denn es ist die Tragik alles Historisch-Begründeten, daß es sich überleben muß, wie es die Tragik alles Philosophisch-Begründeten ist, daß es nie völlig zeitgemäß sein kann.

Und schon als eine historische Natur ist Herder mit Notwendigkeit auch eine nationale.

Auch hier kann Lessing oder Wieland der spezifisch nationale Einschlag gewiß nicht abgestritten werden. Sie waren nicht bloß gute Patrioten — „das Moralische versteht sich immer von selbst" — nicht bloß ihrem ganzen Wesen nach reindeutsch, gerade auch in ihrer Art Fremdes zu verarbeiten und aufzunehmen, sondern eben auch ihre Tätigkeit ist national. Eine neue deutsche Kultur erstreben beide. Lessing schenkt uns ein neues Theater, Wieland eine neue Prosa. Wieder aber: in diesen Tendenzen und Leistungen selbst verrät sich eine europäische Gemeinschaft: in Italien haben Alfieri und Gozzi, in Frankreich Diderot ein neues Theater aufgestellt, in England hatten schon die Wochenschriften eine neue Prosa eingeführt. Herder aber ist eine nationale Persönlichkeit in dem Sinne, daß er für Zwecke arbeitet, die damals nur deutsche sein konnten; weshalb auch sein Name dem Ausland fast nur durch wissenschaftliche Vermittlung bekannt ist. Aber auch im politischen Sinn ist er viel stärker als die andern tätig gewesen und sein großer Zuruf an die Deutschen setzt die Tradition der Zincgref und Klopstock fort. Und auch in seinem Wesen ist der weltunläufige Gelehrte, der pathetische Prediger, der formlose Schriftsteller durch deutsche Art mehr noch als einer der andern Klassiker gefördert und gebunden.

Eine solche Natur scheint die Lehre vom Milieu ebenso stark zu befestigen wie der große kosmopolitische Erneuerer des Altertums, Winckelmann, ihr zu widersprechen schien. Wie Wieland stoßweise, ward Herder dauernd beeinflußt; wäre es nicht ein Widerspruch in sich, so möchte man ihn ein Genie nennen, das die Umstände erzeugt haben. Vor allem aber war er ein Genie; das stärkste und überzeugendste seit Wolfram, freilich in der Form soviel unvollkommener als im Inhalt reicher.

Johann Gottfried Herder wurde am 25. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen geboren, Sohn eines armen Küsters und Lehrers. In großer Not wuchs er auf und litt unter der herzlosen Art, wie der fromme Erbauungsschriftsteller Trescho, Diakonus in Mohrungen, seine Kräfte für geringe Unterstützung ausbeutete ähnlich wie Hebbel unter dem Dienst beim Kirchspielvogt. Der Chirurgus eines durchziehenden russischen Regiments, ein Deutscher, befreite ihn (1762). Wir wissen nicht einmal den Namen des Wohltäters, der es Herder ermöglichte die Universität zu beziehen. Er studierte nun in Königsberg, nicht wie der Gönner gewollt hatte Medizin, sondern Theologie, mit jenem wütigen Fleiß, der den armen Studenten nicht bloß als eine Pflicht, sondern auch als eine Entschädigung für ihre Not gegeben zu sein scheint. Schon 1764 wurde Herder Lehrer an der Domschule zu Riga, und der begeisterte Schüler Kants, dessen ganze Gedankenwelt von erhabenen Namen und Vorstellungen beherrscht wurde, ist trotz dieser weitfliegenden Ideen damals und später ein ausgezeichneter Lehrer gewesen, praktisch und in seinen weitvorgeschrittenen realistischen Schulplänen auch theoretisch. 1765 trat er auch in das geistliche Amt und begann nun mit raschem Erfolg schriftstellerisch zu wirken, indem er sich an den Popularphilosophen Abbt, an Lessing, an Winckelmann zwar kritisch, aber doch noch mit entschiedenem Lernbedürfnis anlehnte („Über die neuere Deutsche Literatur" — Drei Sammlungen von Fragmenten 1767 —, „Über Th. Abbts Schriften" 1768, „Kritische Wälder" Drei Wäldchen 1769). — Ärgerliche Reibereien mit Klotz, an denen Herders Ableugnung eigener Autorschaft bei anonymer Veröffentlichung nicht unschuldig war, bestärkten ihn in jenem Entschluß des geistigen Klimawechsels, den wir als typische Erscheinung bei Wieland, periodisch bei Lessing, einmal aber durchgreifend bei Winckelmann trafen. Aber vor allem war es dies, daß die reif gewordene Frucht sich vom Stamme lösen mußte. Die „Bildungsreise" 1769—1770 nach Nantes und Paris — das von unsern Klassikern nur er, der am wenigsten dafür geschaf-

fene, sah — wandte sich in eine Auftragsreise, indem er den melancholischen Prinzen von Lübeck, auf dessen großer Tour als Kabinettsprediger begleitete, denn der blöde Student besaß längst die Würde und Sicherheit des geborenen Predigers. Wie reife Früchte wiederum fallen ihm jetzt die wichtigsten Bekanntschaften in den Schoß: in Hamburg Lessing und Matthias Claudius, in Darmstadt Caroline Flachsland, bald seine Braut und Gattin, und Merck. Die Stellung bei dem Prinzen ging aber bald in die Brüche, weil Herders Würde Ungezogenheiten des Hofstaats nicht ertrug — auch dies ein Zeichen des neuen Selbstbewußtseins; ein armer Theolog hätte das noch ein Jahrzehnt früher so wenig verstanden wie Leopold Mozart die Empörung seines Sohnes über die Roheit des erzbischöflichen Hofbeamten. Er bleibt vorerst in Straßburg und macht hier die folgenreichste Bekanntschaft, für sein äußeres Leben so wichtig wie für des anderen inneres Leben: die Bekanntschaft Goethes. 1771 wird der Biograph Abbts Hauptprediger bei dem Verehrer und Freund Abbts, dem originellen Grafen Wilhelm zur Lippe. Aber Original und Original kommen nicht allzu gut miteinander aus; und wieder hat der Konsistorialrat die Würde des Pfarramts zu verteidigen, als der Graf ein solches einem übelbeleumundeten Subjekt aus pekuniären Rücksichten übertragen will! Dagegen wird die Gräfin Maria für Herder, der erst merkwürdig spät in seine „frauenhafte Epoche" tritt, eine Erhebung, ein Vorbild vollkommener christlicher Humanität. Er heiratet 1773. Caroline, eine heftige, ihm leidenschaftlich ergebene Natur, ist die treueste Gehilfin seines arbeitsreichen Lebens, die anspornende Bewunderin seiner Leistungen geworden, freilich auch durch ihren Übereifer für die Familie die letzte Ursache des Zerfalls mit Goethe und dem Herzog. Diese Bückeburger Zeit ist die, in der Herder dem Pietismus am nächsten steht und also der Aufklärung am fernsten. Aber bei der Möglichkeit einer Berufung nach Göttingen erschien er für dort noch nicht orthodox genug. Statt dessen ward er durch Goethes Vermittelung Februar 1776 nach Weimar berufen, wo sich nun der Rest seines Lebens abspielte, fast nur von einer Italienischen Reise 1788—1789 unterbrochen. Die Freundschaft mit Goethe lockerte sich bald; mehr und mehr „fror er von ihm ab", wie Herman Grimm sagt, kehrte den Moralisten gegen die „Römischen Elegien" heraus, begünstigte die „Gegenpäpste" wie besonders Jean Paul und sah mit den Augen seiner Gattin in Goethe zuletzt nur noch den herzlosen Höfling. Der heftige Kampf gegen Kants Kritiken (1799 bis 1800), die Abneigung Schillers, der Verdruß, gewisse Ansichten über die Ent-

stehung der Homerischen Gedichte nur mit F. A. Wolfs Namen bezeichnet zu sehen, all das verbitterte seine letzten Jahre. Er ward mehr und mehr Lobredner des Überwundenen, griff auf Balde, auf Götz, auf die Dichter des Auslands nicht ohne feindselige Nebenabsichten zurück und suchte die Ernte zu zerstampfen, die er gesät. Nur die Übersetzung der spanischen Romanzen vom „Cid“ (her. 1805) leuchtet noch hell aus der verärgerten Atmosphäre. Am 18. Dezember 1803 ist er, von den Seinen mit treuer Liebe umhegt, gestorben.

Herder ist den „Klassikern“ nur recht uneigentlich zuzuschreiben. Ein Dichter ist er trotz einer stark lyrisch-pathetischen Empfindung nicht gewesen, weil die Notwendigkeit und die Sicherheit fester Form ihm überall abging, wo er nicht aus einer festumschriebenen fremden Stimmung heraus nachdichtete, wie in den Volksliedern (1778—1779), den Cid-Romanzen, allenfalls auch den „Paramythien“ (1785). Denn eben, weil er ganz im Moment, in der „Gelegenheit“ wurzelt, hat seine Art sich auszusprechen etwas Großartig-Primitives, Prophetisches. Eine durchaus mündliche Natur muß er in einer Erregung vor Hörern sprechen — Prediger auch in seinen wissenschaftlichen Arbeiten; daher seine Schriften nur allzu oft mit hinreißendem Feuer beginnen, um matt zu schließen — wie sein Leben. Aber nicht einmal die Erneuerung der mündlichen Beredsamkeit knüpft sich an seinen Namen: sie geht von Fichte und Schleiermacher aus, wird von Lavater vorbereitet; Herder aber blieb als Kanzelredner eine Lokalberühmtheit. Denn eben, weil er aus dem Moment sprach, halten die gedruckten Reden nicht was man sich erwartet; und die Bücher ganz mündlich zu halten, war er wieder zu sehr von der Verschiedenheit der Stile überzeugt. Er wirkt durch die Größe seiner Gedanken — schön, vortrefflich; aber hätten sie auch eine würdige Form gefunden, so wäre der historische Geist nicht so früh historisch geworden.

Für die Formlosigkeit seiner unermüdlichen Schriftstellertätigkeit ist nun aber nicht bloß jene Prophetenart verantwortlich, und gar nicht etwa eine bequeme Hingabe an den Einfall: er hat sorgfältige Dispositionen ausgearbeitet, gefeilt, umgeformt, ganz in der Sache lebend. Hinzu kam noch, daß er der Schüler Hamanns war — oder, wie wir vielleicht richtiger sagen, daß innere Verwandtschaft ihn im entscheidenden Augenblick zum Schüler Hamanns machen mußte.

Lichtenberg in seiner ironischen Manier beneidete Hamann: man werde aus seiner Dunkelheit allerlei herauslesen, woran der gute Mann nie ge-

dacht habe. Goethe hat ihn mit Bewunderung genannt — Einfluß von ihm aber höchstens durch Herders Vermittlung erfahren. Neuerdings ist der große Dunkle vielfach Gegenstand eines Kults geworden, wie ihn Lichtenberg ahnte; nicht zwar durch seinen vortrefflichen Interpreten Unger, aber durch manchen, dem die Romantik noch nicht romantisch genug war. Hamann ist bedeutend genug, um diese Übertreibungen seines Genies überleben zu können, wie er sehr lange die Unterschätzung überlebt hat; und eine dunkle Anmut (wie Scherer nicht ganz treffend von Schelling sagte), eine tiefe musikalisch-aufregende Wirkung wird man seinen Schriften nachrühmen dürfen, von denen „unverständlich" eigentlich immer nur das krause Beiwerk der Anspielungen, Zitate, Rückbeziehungen ist, nie die Hauptsache. Aber in einem Moment, wo die deutsche Literatur nichts so sehr bedurfte wie Klarheit und Knappheit — mag man über deren absoluten Wert übrigens urteilen wie man will — war Hamann die Verkörperung der rückläufigen Tendenz, des Weges in die Andeutung, die Breite, die Sonder- und Sektensprache. Hamann war nicht Ausdruck der Stimmung, sondern Stimmung; nicht Formulierung des Gedankens, sondern Gedanke; seine Schriften ein Haufen Rohstoff, aus dem fast zufällig hier und da reines Metall emporblickt. Mit einem Wort: er war Individualist in jenem gefährlichen Sinn, in dem wir Deutsche das Wort brauchen: einer der sich fürchtet, aus seiner allerengsten Atmosphäre herauszugehen. In dieser selbstgewollten oder von seinem Wesen erzwungenen Begrenzung nun aber allerdings eine durchaus geniale Natur. Musik, meint Schopenhauer und mit ihm Nietzsche, drückt den „Willen" der Welt unmittelbar aus, ohne den zerstückelnden Umweg über einzelne Zeichen; in diesem Sinn ist jede Schrift Hamanns Musik: unerklärlich ergreifende Botschaft aus dem Ursprünglichen.

In seiner Weltanschauung stellt Hamann eine merkwürdige Verbindung von Mittelalter und Modernität dar. Für ihn gibt es die Sicherheit, nach der sein ganzes innerlich unsicheres Wesen hungert, nur da, wo unmittelbar Gott spricht; dies aber tut er auf zwei Wegen: ein für allemal durch die Bibel, in jedem Einzelfall durch die den Menschen verliehenen Sinne — unter denen für den blödsichtigen Hamann vor allem das Ohr in Betracht kommt. Einerseits also wird alles Vergängliche im Licht der Bibel gesehen, aus der Bibel her gedeutet; andererseits wird doch die wirkliche Welt mit derben Organen umklammert. Die Tendenz des „Physiologus" auf Symbolisierung der Welt mit der modernen Sinnenfreude vereinigt. In dem von Ha-

mann verherrlichten Begriff der Tradition findet sich ihre höhere Einheit: wahr ist nur, was von Gott her überliefert ist; deshalb sein Grimm gegen alle Zwischeninstanzen, Philosophen, Gelehrte, Schöngeister. Überall will er zu dem Ursprünglichsten, zu dem Urgrund, zu Gott. Und so färbte sich die über den Kanal kommende Original- oder Genieforderung religiös, und behielt dann auch bei weltlicheren Geistern, wenn sie vom Genie sprachen, die Tönung religiöser Andacht.

Hamanns historisches Verdienst ist zunächst — die Erziehung Herders, wie das Herders am sinnfälligsten in der Erziehung Goethes erscheint. Zunächst ist diese Abhängigkeit schon im Stil bemerkbar. „Bin ich also deswegen da, um es bald nicht mehr zu sein? Der ungereimteste Widerspruch, dessen kaum der Mensch fähig wäre, wenn er sich auch selbst als Ursache und Wirkung zugleich ansehen könnte." Aber dieser Stil der Fragen, Ausrufe, Inversionen ist in dem Wesen selbst begründet, in dieser ganz im Moment wurzelnden Empfänglichkeit. — Weiterhin ist Hamann das erste Zeichen der großen Reaktion wider die Aufklärung, die ja vielfach nur noch Überlieferung zweiter Hand war und daher matt und schal: er weist wieder auf die Quellen hin, er proklamiert die Selbstherrlichkeit des von Gott erleuchteten Individuums; er ist „Sturm und Drang".

Joh. Georg Hamann, einer der großen Königsberger, ist am 27. August 1730 geboren. Planlos lehrend, lernend, lesend fuhr er in Königsberg und Riga umher; reiste nach England und ward dort in der Einsamkeit in London von der Bibel überwältigt, die ihm von nun an auch der engste Herzensfreund war. In Königsberg erhielt er eine kleine Beamtenstelle; nach einer Reise zu Fr. Heinr. Jacobi starb er am 21. Juni 1788 in Münster.

Hamann also wurde für Herder die Verkörperung des Geniebegriffs. Aber so nötig in einem wichtigen Moment seiner Entwicklung diese Einwirkung war — die übrigens immer fühlbar blieb, wie ihre Freundschaft unerschüttert — Herder wußte sie zu überwinden, indem er sie durchlebte und ausbildete. Herder erst ist der große Erzieher zur Ursprünglichkeit geworden; Hamann konnte es für weitere Kreise schon wegen seiner Schwerverständlichkeit nicht werden, aber auch nicht wegen der bizarren Übertreibung des Geniebegriffs. Schon sein Leben zeigte den Sonderling; und die Verwechslung des Auffallenden mit dem Originellen jede seiner Schriften. Herder war groß genug, um nicht durch Paradoxien und Wunderlichkeiten wirken zu müssen.

Herder gehört zu jenen großen Mächten, die befruchtend, Atmosphäre bil-



Herder
Gestochen von Rauch

dend, bereichernd auf die Literatur einwirken, ohne im vollsten Sinne ihr selbst anzugehören. Er ist der bedeutendste in der Reihe, zu der das Junge Deutschland, manche Erscheinung der Romantik, zu der aber auch Gottsched und Bodmer gehören. Was er vor ihnen voraus hat, ist die Tiefe seiner Gedanken, durch die seine Ideenschöpfungen zu Gedichten werden. Wir sehen Schillers „naive" und „sentimentalische" Dichtung mit so deutlichen zwingenden Umrissen vor uns, daß sie uns lebendig und zwingend geworden sind wie mythologische Göttergestalten; obwohl ihr Wesen sich mit dem des wiedergegebenen Gebiets vielleicht nicht reiner deckt als das Poseidons mit dem Wasser. Und ebenso — sind „Volkspoesie", „Volkslied" vielleicht nicht im vollen Sinn als wissenschaftliche Begriffe durchzuführen, so bleibt in ihnen eine höhere Wahrheit; eine höhere sogar — nach meiner Ansicht wenigstens — als sie manchem wohlumschriebenen Begriff der „exakten" Wissenschaft zukommt.

Der letzte Begriff, an dem Herder Wert und Unwert aller Kunst prüft, ist von ihm, der Definitionen vielleicht zu sehr als „Wortschälle" verachtete und immer durch Typen ersetzte, nirgends einheitlich angegeben worden; ich glaube ihn am besten als „Gelegenheit" bezeichnen zu sollen. Echt ist alle Kunst, die in der Gelegenheit wurzelt d. h. die durch das Zusammentreffen einer einmaligen Situation mit einer bestimmten Individualität notwendig geworden ist; unecht ist alle Kunst, die die Konvention, die Gewohnheit, die bloße Absicht zur Grundlage hat. Echt ist daher vorzugsweise die Poesie derjenigen, die der starken Wirkung äußerer Anstöße noch unmittelbar zugänglich sind — derjenigen, meint Rousseaus Schüler, die die Kultur von der unbefangenen Empfindung noch nicht abgesperrt hat. Eine höchst anfechtbare Meinung: wir wissen jetzt, wie schwer die Konvention gerade auf der Volkspoesie lastet, bis in die letzten Ecken der Auffassung und des Ausdrucks hinein, und wie erst bedeutende Einzelne Ilias oder Nibelungennot aus dem volkstümlich-alltäglichen Heldenroman herausbilden konnten; wir wissen jetzt, durch Goethe vor allem, daß die Bildung eine neue Empfänglichkeit schaffen kann — worauf ein gut Teil der Bedeutung in Leben und Leistung der Romantiker beruht. Aber wir dürfen darüber nicht vergessen, daß das Größte der Dichtung immer nur gelungen ist, wo der Einzelne eben in die Arbeit der Ungenannten, Ungekannten eingreifen konnte: Volksdichtung ist Voraussetzung für die antike Tragödie wie für das spanische Drama, für den „Faust" wie für „Wilhelm Tell". Vor allem aber war mit dieser Dichtung

der Volksdichtung ein neues Ideal aufgestellt, oder ein doppeltes: das der Gelegenheitsdichtung im Sinne Goethes, und das der volkstümlichen großen Poesie im Sinne Schillers; nur daß eben in beiden Fällen das Rousseau-Hamannische Element der einseitigen Vergötterung des Schlichten, Einfältigen auszuscheiden war. Aufgehoben aber war seit Herder die schädliche Verachtung der „ungebildeten" Poesie, die noch Nicolai im Kampf gegen Bürger zu abgeschmackter Verhöhnung des Volksliedes gebracht hatte.

Was aber nun in dieser Auffassung der Gelegenheitspoesie Einseitiges lag, ward durch den Geniekultus ausgeglichen. Denn wenn auf der einen Seite die Volksdichtung als unmittelbarer Ausfluß der Stimmung angesehen wurde, als lediglich national und historisch, nicht aber als individuell bedingte geistige Reflexbewegung, so war auf der andern — Shakespeare. Zwar die nationale und historische Bedingtheit bleibt auch hier. „Shakespeare fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats- und Marionettenspiele — wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt! Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen!" Dies aber bleibt die Hauptsache: das herrliche Ganze. Wie kommt es zustande? Und hier stoßen wir auf das Modernste in Herders Ästhetik, unklar und andeutend zwar auch dies. Seine Lehre vom Genie ist nicht einfach die phantastisch-schrankenlose der Stürmer und Dränger, wonach eben das Genie einfach ein Wundertäter ist, fähig was er will zu tun; sondern wie Herder in seiner Psychologie und seiner Geschichtsphilosophie einen beherrschenden Mittelpunkt annimmt, eine „Besonnenheit", einen Verstand, der das Verschiedengeartete zur Einheit ordnet, so wohnt in dem Genie eine innere Kraft, die verarbeitet, was zufließt. Nur so kann Shakespeare der Schöpfer werden, der mit jedem Drama eine neue Welt schafft, einheitlich jede in sich, so daß auch keine Szene, keine Figur aus „Macbeth" in „Hamlet" übergehen könnte oder aus „Julius Cäsar" in „Antonius und Cleopatra", denn Marc Anton in beiden Römerdramen ist nur historisch, nicht poetisch dieselbe Figur.

Wiederum: der Geniekultus wird begrenzt durch die Auffassung der Volksindividualität. Die Vorarbeit der ganzen Nation, das sehen wir eben aus dem

Zitat, ist auch für Shakespeare unentbehrlich wie für Sophokles — wie hätte der Schüler Hamanns, des Propheten der Überlieferung, an eine künstlerische Schöpfung aus dem Nichts glauben sollen! Und Herder wie wir schon sagten, sieht das Volk und sieht in seine Seele. Bis dahin ward die Völkerpsychologie — deren theoretische Berechtigung man nach Belieben anfechten mag, von deren praktischer Unentbehrlichkeit aber die Politik aller Jahrhunderte zeugt! — im wesentlichen mit ein paar Eigenschaftswörtern erledigt, wie wir noch jetzt von dem „stolzen Spanier" oder dem „schlauen Armenier" reden. Herder zuerst treibt im großen Stile Völkerphysiognomik, indem er zunächst nur das Gesicht der Nationen, ihre Literatur, zum Aufschluß über alles Verborgene benutzt. Auch das ist einseitig; der politisch-soziale Knochenbau und die klimatisch-historische Existenz darf nicht vernachlässigt werden. Eben hierin besteht der Fortschritt von Herders „Geist der Ebräischen Poesie" (1782 bis 1783), vielleicht seinem schönsten Buch, zu den „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784—1791), das für das bedeutendste gilt: dort will der Seher aus Poesie und Sprache das nationale Wesen erkennen, hier der Forscher auch aus Klima (im weitesten Sinn), Staatsform, Religion und Geschichte den nationalen Charakter ergründen. Die neue Belebung der nationalen Charakteristik in Goethes „Egmont", in allen Dramen Schillers hängt mit dieser neuen Bildung von Völkertypen zusammen, die wieder an die mythologisch-historischen Schöpfungen der Urzeit erinnert, an lebensvolle Völkerrepräsentanten wie Esau und Jakob, wie die nordische Skadi.

Große Typen stellen mit plastischer Deutlichkeit auch seine theologisch-pädagogischen Schriften auf: „An Prediger. Fünfzehn Provinzialblätter" (1774); „Briefe das Studium der Theologie betreffend" (1780—1781); zwei Reihen gibt das erste Buch: für das Alte Testament Patriarchen — Propheten — Prediger, für das Neue Christenlehrer — Lehrer der Kirche — Predigerphilosophen. Überhaupt aber geht auf diese künstlerische Erfassung bleibender Erscheinungskerne seine ganze Forschung aus. So hat schon das von fruchtbarstem Chaos erfüllte „Reisetagebuch" das Menschengeschlecht nur als einen klimatisch bedingten Typus lebender Wesen gefaßt, der ganz anders geartet wäre, lebte er statt in der Luft im Wasser; so sehen die „Ideen" die Erde als einen Stern unter Sternen. Wie die Welt ihm „ein System lebendiger Kräfte" ist, so soll die Menschheit ein System lebendiger Kräfte sein: gesonderte Typen, die sich zur höchsten harmonischen Einheit ordnen. So steigt Herder zu dem höchsten seiner Begriffe auf: zu dem der Humanität.

Das Lebensideal, das wir am deutlichsten mit Hagedorn und Klopstock auftauchen sehen, wird nun erst mit ahnungsvoller Kraft erfaßt: der Mensch als ein System lebendiger Kräfte, die sich zur Harmonie ordnen. Wie sein verehrter Vorläufer, der schwäbische Pfarrer Andreae, erdichtet Herder sich eine ideale Welt der Zukunft; wie Andreae sollte er damit auf die Wirklichkeit Einfluß gewinnen. Goethe ist wie in seiner Auffassung der Originalität so in der der Humanität Herders Schüler geblieben. Unverrückbar bleiben ewige Typen, Naturformen des Menschenlebens hat sie Victor Hehn genannt: charakterologische, soziale, nationale, historische Typen. Der ist ein wahres „Original", der den Typus, dem er angehört, am reinsten und deutlichsten darstellt; die andern leben nur in der „angeborenen Lüge" der Untreue gegen die eigene Art. Das ist echte Humanität, was alle individuellen Kräfte zusammenfaßt, ohne ihre eigene Art zu schädigen.

„Humanus" hat Goethe in der Zeit seiner intimsten Weimarer Freundschaft mit Herder den Mann genannt, der den lebendigen Mittelpunkt in der Gralskirche der „Geheimnisse" bilden sollte. „Briefe zur Beförderung der Humanität" (1793—1797) hieß sein letztes großes positives Werk vor dem Kampf mit Kant: was ein erhofftes „Nationalinstitut für Deutsche" hatte leisten sollen, tat er hier allein, indem er aus vielen Zeiten und Völkern sammelte, was die Erziehung seines Volkes zur vollen Humanität unterstützen kann. Es war zu spät; der große Erzieher fand keine Zöglinge mehr. Dem unsterblichen Prediger aber schreiben wir auf den Grabstein, was in der Westminsterabtei auf dem Denkmal des Methodisten John Wesley steht: „Sein Kirchspiel war die Welt!"

Zehntes Kapitel: Goethe

Unsere Aufgabe kann es hier nicht sein, den ganzen unermeßlichen Umkreis von Goethes literarischer Tätigkeit zu beschreiben. Ich habe es in einem eigenen Buche versucht, und auch diesem die Worte Goethes als Motto vorgesetzt: „Das ganze ging in Euren Kopf so wenig wie in meinen!" Bedenke man doch nur, daß Goethes Werke im eigentlichsten Sinn eine Literatur für sich darstellen! Sie besitzen eine „Vollständigkeit", wie sie mancher Nationalliteratur abgeht; es fehlt eigentlich nur eine Gattung: die religiöse Poesie, und selbst sie ist durch die „Höllenfahrt Christi" des vorhistorischen Goethe vertreten, wenn man selbst den Schluß des „Faust" nicht hierher rechnen will. Aber sie besitzen auch eine Breite der Entwicklung, wie sie mancher Nationalliteratur abgeht: vom „Belsazer" zum zweiten Teil des „Faust", von den Leipziger Anakreontien bis zu den „Chinesischen Tageszeiten" — ist es nicht ein weiterer Weg als von Montaigne zu Anatole France? Sechzig Jahre kaum ernstlich unterbrochener, wenn auch verschieden gerichteter Produktivität, deren Ergebnisse uns fast ausnahmslos erhalten sind! Mag Lope de Vega oder Hans Sachs noch mehr geschrieben haben— wieviel weniger zählt von ihnen!

Diese ungeheuere Entwicklung nun aber vollzieht sich mit einer fast naturgesetzlichen Folgerichtigkeit. Keiner Epoche in Goethes Leben fehlte eine reiche, wechselnde Umwelt, die zum Teil von ihm selbst wenn nicht erschaffen, so doch mitgeschaffen war; keiner der starke Wille des Künstlers und Menschen, für seine Kunst und sein Wesen daraus, was er brauchte, aufzunehmen; keiner die volle Fähigkeit, dies zu tun. Nicht nur in der Kraft zu schaffen — auch in der Kraft zu lernen hat Goethe unter den Sterblichen schwerlich, unter den Dichtern sicherlich nicht seinesgleichen. Die innere Notwendigkeit seines Wesens fällt mit der seiner Epoche in künstlerischer Hinsicht fast immer zusammen — fast immer, zuweilen ist er ihr vorgeeilt, einmal auch hinter ihr zurückgeblieben.

Geistreiche Versuche haben immer wieder Goethe auf eine Formel bringen wollen — am reichsten Schillers berühmter Brief vom 23. August 1794; dann die Romantiker, Herman Grimm, neuerdings von sehr verschiedenen Seiten her Simmel und Chamberlain; und wie viele noch! Wir wollen die Zahl dieser Formeln nicht vermehren, nur auf zwei Punkte gleich hier hinweisen. Der eine: daß für Goethe die Dichtkunst nur ein Teil der Lebens-

kunst ist; der wichtigste vielleicht, aber doch so, daß die Wissenschaft, und vor allem das Leben selbst durch sie nicht verdrängt werden dürfen. Vielmehr besteht in seinem ganzen Leben eine gewisse „Polarität", die ihn zwischen Erleben und Verarbeiten des Erlebten, und wieder zwischen denkender und dichtender Verarbeitung hin und her gehen läßt, wie der Seiler von dem einen Ende der Bahn zum andern wandelt. Der andere: daß Goethe zugleich der unbewußteste und bewußteste der Dichter ist; unbewußt in der tiefen Naivität des Erlebens, des unwillkürlichen inneren Gestaltens; bewußt in der Kunst, Erlebnis und Dichtung in den Dienst einer ununterbrochenen Höherbildung zu stellen, die „Pyramide seines Daseins" immer höher und freier aufzubauen. Und daher ist Goethe, der mit vollem Bewußtsein nicht bloß (wie Klopstock) Dichter war, dies intensiver gewesen als irgendeiner vor ihm, den einzigen Dante vielleicht ausgenommen. In der Durcharbeitung, Durchbildung, Durchschöpfung des Erlebnisses ist er ein völlig neuer Typus des Dichters — eine epochemachende Erscheinung, der dann langsam und in ungleichem Abstand die Schiller, Kleist, Hebbel, Stefan George als ebensoviele Etappen in der Entwicklung des „modernen Dichters" folgen. Womit, um Mißverständnissen vorzubeugen, nicht gesagt sein soll, daß diese vier eine beständige Steigerung über Goethe darstellen — vielmehr eben nur eines Begriffs, den er zuerst darstellt, größer als sie alle, zum Teil auch deshalb weil weniger folgerichtig ...

Die Stellung, die Goethe innerhalb der Geschichte unserer Literatur einnimmt, ist so einzig wie er selbst. Nur etwa der halbmythische Homer überragt in gleich olympischer Weise alle andern Gipfel. Shakespeare tut es für unser Urteil ästhetisch — in historischer Hinsicht ist seine Bedeutung für die eigene Literatur, und sogar die für die deutsche Dichtung, mit der Goethes nicht zu vergleichen. Es hat auch nie ein Dichter ersten Ranges eine gleich unbestrittene Fürstenstellung innegehabt (denn Victor Hugo war kein Dichter ersten Ranges); das blieb sonst den Opitz vorbehalten! Neben Wolfram stehen Gottfried und Walther; Schiller aber hat seinen Platz neben Goethe erst spät erhalten.

Nennen wir Goethe den Gipfel der deutschen Literatur, so glauben wir deshalb doch nicht zu dem mythischen Geschlecht der „Goethepfaffen" zu gehören. (Mir ist, nebenbei bemerkt, kein Bewunderer Goethes bekannt, der es in schwärmerischem Entzücken über jeden Zipfel des Dichtergewandes mit den modernen Verehrern Strindbergs oder Wedekinds aufnehmen könnte.) Auch

Goethe war historisch bedingt, und damit Grenzen seiner Größe gegeben. Wir werden zu zeigen suchen, daß die Reaktion gegen Goethe berechtigt und notwendig war, nicht immer in ihren Formen, wohl aber in ihrem Wesen. Ich für meinen Teil — wenn denn schon verglichen und gemessen werden soll — halte Shakespeare für den größeren Dichter: für den, der eine größere Zahl lebendiger Gestalten so erschaffen hat, daß sie von ihrem Schöpfer losgelöst wie unsterbliche Menschen dahinwandeln; wogegen ich nicht begreife, wie man von diesem oder einem andern Gesichtspunkt aus irgendeinen andern Dichter neben ihn stellen kann. Aber auch Shakespeare ist nur Dramatiker — seine Lyrik bedeutet uns für sein Gesamtbild wenig, seine Epik nichts; während Goethe alle Kränze vereinigt, der größte Lyriker der Weltliteratur, der Vorläufer des modernen Dramas, der Begründer des neueren Romans, ein großer Didaktiker, kein geringer Satiriker, und schließlich noch ein hochwichtiger Kritiker und Theoretiker.

Eine solche Breite mächtig eingreifender Betätigung kann auch der Bedeutendste nicht auf einmal ausfüllen. Sie wird auch bei Goethe nur ermöglicht durch eine beispiellose Fähigkeit der beständigen Wandelung, deren er sich selbst mit Stolz bewußt war: gern spricht er von seinen „Häutungen“:

Sie zerren an der Schlangenhaut
Die jüngst ich abgelegt.
Und ist die nächste reif genung,
Abstreif ich die sogleich
Und wandle neu belebt und jung
Im frischen Götterreich.

In diesem Sinne wollen wir ihn hier auffassen: als den beständig Werdenden, der mit der Zeit sich selbst wandelt, ohne doch seinen Kern je zu verlieren oder zu verleugnen. So hat er sich selbst aufgefaßt und in seiner großen Autobiographie, der Geschichte des Dichters Goethe und seiner Werke, dargestellt; und nach dem letzten Kern und Geheimnis der Persönlichkeit zu fragen hat er mit entschiedener Abneigung gegen den Spruch „Erkenne dich selbst“ abgelehnt. Wenn ein gewöhnlicher Mensch höchstens zwei oder drei große Erneuerungen seines Wesens erlebt, hat er eine ganze Reihe halb an sich kommen lassen, halb bewußt in sich gefördert; und so durchlebt er, wir wiederholen es, die sich folgenden Epochen einer ganzen Literatur.

Wir können etwa folgende verschiedene „Goethes“ unterscheiden: den Werdenden (1749—1764); den Dilettanten (1764—1770); Goethe nur Dich-

ter (1770—1775); bewußte Selbsterziehung zur Totalität (1775—1786); der Gipfel der Pyramide (1786—1790); Ausbildung des Forschers (1790 bis 1794); Goethe und Schiller (1794—1805); erstes Altern (1805 bis 1814); letzte Verjüngung (1815—1819); Umbildung zum Dichter des zweiten Faust (1819—1826); das „Hauptgeschäft" („Faust II, 1826—1831); der Ausgang (1831—1832). Wir können dabei die biographischen Angaben auf das Äußerste einschränken, nicht nur weil sie jeder kennt, sondern auch weil nur wenige Momente für seine dichterische Entwicklung von unmittelbarer Bedeutung sind: Straßburg, die Übersiedelung nach Weimar, die Italienische Reise, die Freundschaft mit Schiller. Wie Herder von der „Geschichte", ist Goethe ganz von der „Natur" beherrscht; unter dem Zwang seines inneren „Bildungstriebes" entwickelt er sich, und die äußern Momente, so stark er sie aufsaugt, sind doch für ihn nur die Atmosphäre, in der er seine Existenz wie in einer selbstverständlichen Umgebung fortführt und erweitert.

Goethe der Werdende ist zunächst wie jeder Unfertige ein Erbe, der noch nicht erworben hat, um zu besitzen. Als er am 28. August 1749 in Frankfurt am Main geboren wurde, war die berühmte alte Reichs- und Krönungsstadt längst von allem politischen Leben abgeschnitten; und eine große Geschichte, wie Nürnberg oder Augsburg, Hamburg oder Lübeck, Braunschweig oder Cöln hatte sie nie gehabt. Ein Verständnis oder Interesse für die Weltgeschichte, wie es dem Preußen Klopstock oder dem Württemberger Schiller angeboren war, hat Goethe nie besessen; auf diesem einen Boden war er Dilettant, wie fast alle Staatsmänner seiner Zeit. Nicht bloß für die Kirchengeschichte — wir wiesen schon auf des Ketzers und Ketzerhistorikers Arnold Einfluß hin — auch für die politische Geschichte hatte er im Grunde nur Verachtung; und wenn Fontane das Regieren ein grobes Handwerk genannt hat, mochte Goethe geneigt sein, in aller Politik, die über pünktliche Erledigung laufender Geschäfte hinaus geht, unheilbaren Dilettantismus zu sehen. Die Revolution hat er mit moralisierendem Anthropomorphismus als den ungezügelten Ausdruck der Begehrlichkeit, Napoleon mit ästhetischem Staunen als eine unüberwindliche Naturmacht aufgefaßt; gerade wie auch sein Lehrer Herder über Rußland, Polen, Preußen die verwunderlichsten politisch-ästhetischen Urteile gefällt hat.

Die Atmosphäre Altfrankfurts war noch mehr als die der meisten freien Städte von zwei Tendenzen beherrscht: die stärkere, die des unbedingten Festhaltens an der Tradition, wurde von der schwächeren, der des Handels-

interesses, nur selten gekreuzt. Erst mit Friedrich dem Großen kam etwas Luft in diese stickige Atmosphäre: der große „Hecht im Karpfenteiche" jagte selbst hier die satten Fische auf, und die Ermunterung des gesamten Nationalgefühls erlebte der junge Goethe bei den Konflikten zwischen den österreichisch gesinnten Textors und dem „gut fritzischen" Vater im eigenen Hause.

Die Vorteile dieser Schwächen lagen zunächst in einer Sicherheit der Umgangsformen, wie sie in Deutschland nur die vornehmeren Städte kannten. Wo Residenzen waren, herrschte ein abstoßendes Nebeneinander von Dünkel und Unterwürfigkeit, in Süddeutschland durch Gutmütigkeit gemildert, in Norddeutschland in aller Härte herausgekehrt. Frankfurt wie Hamburg, die beiden vornehmsten Reichsstädte nach ihrer Gesamthaltung, brauchten auch den lächerlichen Pomp unwahrer Scheingröße nicht, der Wielands Biberach oder Wekhrlins Nördlingen abderitisch machte — wie hat sich Mozart von dem Patrizier Langmantel in Nördlingen behandeln lassen müssen, während das Haus am Hirschgraben die Klopstock und Lavater so stolzfreudig aufnahm wie die Grafen Haugwitz und Stolberg! Die angeborene Würde, die selbstverständliche Betonung der sozialen „Ehre", die Höflichkeit auch nach unten fordert (Ludwig XIV. grüßte, wie Taine erzählt, jede Scheuerfrau im Schloß von Versailles zuerst), die Abneigung gegen die Formlosigkeit auch des „literarischen Sansculottismus" gehörten zur Wiegengabe. Mit den Jahren freilich erstarrten sie vielfach zum Zermoniell von hieratischer Abgemessenheit, und derselbe Goethe, der dem jungen Prinzen von Gotha gemütlich in die Haare fuhr, erstarrte beim Anblick eines beliebigen Prinzen Reuß in einer höfischen Devotion, die einen Beethoven wohl reizen konnte. — Allgemein aber ist mit dem frankfurtischen Wesen ein gewisses Niveau der Wohlanständigkeit gegeben, das in dem Vaterhaus gesteigert erscheint: es gab in Frankfurt keine Proletarier, während in Bayern die Bettler eine Landplage waren. Unter die Grenze einer reinlichen Armut bewegt sich Goethes Dichtung nicht herab, und während Schiller den Verbrecher aus verlorener Ehre, das Opfer der sozialen Not nur zu gut kennt, erscheint bei Goethe der Verbrecher wie der Landstreicher nur im romantischen Kostüm Mephistos oder Crugantinos. Auf der andern Seite ist sein allgemeiner Respekt vor Fürsten reichsstädtisch begrenzt; eine bedeutende Regentengestalt hat er nur einmal, im „Tasso", gezeichnet, und da ist es der Beherrscher eines Kleinstaats, eines italienischen Weimar: die Kaiser im „Götz" und „Faust" stehen schon am Anfang einer Linie, deren ironische Spitze der König des Flohliedes

bildet, und selbst Thoas, menschlich sympathisch, spielt als von Volk und Priestern abhängiger Fürst keine viel imposantere Rolle als der König in Thule.

Die soziale Gliederung selbst aber steht als unverrückbare Ordnung der menschlichen Gesellschaft fest. Trotzdem ein Verwandter der Goethischen Familie, der Sohn des philosophischen Staatsschriftstellers J. M. von Loen, eine Prinzessin von Anhalt geheiratet hatte; trotzdem Goethe selbst rasch zu den höchsten Würden aufstieg, alle Staaten zahlreiche Minister von bürgerlicher Abkunft besaßen und in Sachsen der Lakai Hennicke Graf und Minister wurde (obzwar er nach K. Fr. von Mosers Zeugnis immer der Stallknecht blieb), bleiben für Goethe Bürgertum, Adel, Fürstentum durch unüberwindliche Abgründe getrennt; und in der Zeit der großen Abenteurer, der Farinelli, Alberoni, Ripperda erstaunt Wilhelm Meister bei der Annäherung adeliger Persönlichkeiten wie Gretchen, wenn der Herr sie für ein Fräulein hält. Die soziale Gliederung der Goethischen Welt ist zu sehr auf Ordnung und Übersichtlichkeit hin stilisiert; hier waren der Dichter des „Nathan" und der „Luise Millerin" ganz andere Realisten.

Der Begriff der Ordnung ist aber auch sonst für Goethe von allerhöchster Bedeutung. Unser größtes Genie ist auch das ordentlichste gewesen; man darf ruhig sagen: der Pedant unter den Genies. Der Vater ist ganz und gar auf diesen Begriff gestellt, ein Mann aus aufsteigender Familie, der aber bis in die regierenden Kreise nur durch seine Ehe, nicht durch seine Tätigkeit gelangt ist und der nun über die relative Zwecklosigkeit seiner Existenz sich durch eine pedantische Vielgeschäftigkeit im Hause wegtäuschte. Von ihm hat Goethe nicht nur die anfechtbare Maxime, lieber eine Ungerechtigkeit zu dulden als eine Unordnung, sondern auch die ganze Technik, Dinge und Menschen, die nicht zum Höchsten gehören, einigermaßen bureaukratisch zu erledigen, ja die eigene Vergangenheit aktenmäßig beiseite zu legen, wie er Freundschaftsbriefe von der Italienischen Reise rücksichtslos als Material für das Reisebuch benutzte. Auch hier wieder mag diese Manier, auf die Goethe sich, wenn er wollte, zurückzog, bis sie dem älteren Mann zur Natur wurde, in ihrer Anwendung auf die Menschenwelt oft verletzen: ihre natürliche Heimat ist die Behandlung des Unorganischen, und Goethes Schwäche, wenn man will, bestand eben nur darin, daß er Menschen und Dinge als Naturprodukte behandeln konnte, wo es ihm nötig schien. Denn die Natur war ihm das große Haus der Ordnung. Goethes Naturforschung ist weniger

ein Versuch, die Entwicklung zu begreifen, als das Entwickelte zu ordnen; und nie ist er glücklicher, als wenn

> Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
> Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung

eine neue Anwendung erfährt: auf die Osteologie, die Meteorologie, oder auch auf die Kunst als zweite Natur in Eckhels Münzkunde. Aber selbst in seiner Poesie ist eine solche Tendenz auf Ordnung, oder sagen wir lieber: auf Gesetzmäßigkeit. Seine Stoffwahl beruht auf dem Begriff des „symbolischen Falls": eines Einzelfalls von typischem Gepräge, der tausend weniger gut geformte in sich sehen läßt wie der letzte König, den Macbeth erblickt, ihrer noch viele im Spiegel zeigt. Ein solcher symbolischer Fall ist Jerusalem — Werther, ein solcher die in „Hermann und Dorothea" poetisch ausgeführte Anekdote. Mit einem drastisch-prosaischen Bild könnte man sagen: wie die Inschrift auf dem Aktendeckel steht der symbolische Fall über den zahllosen andern, die nun zu ihm eingeordnet sind. Oder mit einem Gleichnis aus höherer Sphäre: wie der Fall im luftleeren Raum erklärt dieser symbolische Fall alle, die unter das Gesetz Newtons fallen.

Ein solcher symbolischer Fall ist eben Goethes eigenes Leben. Der Vater; Johann Caspar Goethe (geb. 1710, gest. 1782) — der Vater, streng, herrisch, seine Liebe recht zu zeigen nicht vermögend; wie auch der alte Goethe, bei anderer Art der Erziehung, seinen Sohn August zu erobern nicht verstand. Die Mutter, Katharina Elisabeth Textor (geb. 1731, gest. 1808) ebensosehr die typische Mutter, liebevoll, heiter, auf das Wesen des Kindes eingehend, seinem Herzen immer nahe. Die Schwester, Cornelie (1750—1777), die verehrende, von dem Herrn Bruder etwas pedantisch erzogene, geliebte Gefährtin der Jugend, nur der blasse Mond dieser Sonne; unfähig im eigenen Lichte zu scheinen, welkt sie in der Ehe mit dem braven aber unpoetischen frommen Aufklärer Schlosser (1773—1777) hin und läßt den Bruder in der Not an Auguste Stolberg eine entfernte Vertraute suchen...

Der Unterricht war noch in jenem Punkt von der guten alten Art, daß man das Altertum an die Jugend heranwachsen ließ, statt sie unvermittelt vor die „echte" Antike zu stellen. Goethe lernte Homer noch in einer liebenswürdigen märchenhaft-reisemäßigen Zurüstung mit eleganten französischen Kupfern kennen, gegen die er später ungerecht war; aber „Anders lesen Knaben den Terenz, anders Grotius". Übrigens besaß augenscheinlich schon der Knabe die seltene Gabe des systematischen Selbstunterrichts, ging zu Hand-

werkern in die Lehre und machte überall „große, große Augen". Im Mittelpunkt des Unterrichts aber stand natürlich die Bibel. Er hat sie niemals mystisch behandelt, zu allen Zeiten aber menschlich verehrt. Auf seine Sprache, auf die Art seiner Gleichnisse, auf sein Verhältnis zum Orient hatte sie dauernden Einfluß. Der unschätzbare Vorteil einer gemeinschaftlichen Grundlage der Bildung, den die Bibel damals noch aller Welt gewährte, ist insbesondere noch seinen Beziehungen zu Herder, Lavater, Jung-Stilling zugute gekommen.

Es war eine heitere Jugend, deren vor allem durch die Mutter vermitteltes Licht bis in die spätesten Tage vorgehalten hat. Man spricht heute so gern von der „guten Kinderstube"; aber auch daß sie keine „helle Kinderstube" hatten, merkt man Herder oder Hebbel oder Paul de Lagarde lebenslänglich an! Ein gewisses Maß inneren Sonnenlichts bildet sich nur so, wie es erwärmend und erhellend von Goethe ausging. Vielleicht aber hängt auch die angeborene Abneigung gegen das im letzten Sinne Tragische und eine gewisse bis zur Härte gehende Vermeidung des Häßlichen damit zusammen, Dinge, die er sich schon für die frühe Jugend nachsagt.

Wir können dann den Gang seiner frühesten Entwicklung nicht weiter begleiten: wie er allmählich seine Umgebung entdeckt; die Gegensätze zwischen den Eltern, deren Beobachtung ihn tolerant macht; die vielfach nur zum Schein bestehende Ordnung in allen Verhältnissen; wie das Erdbeben von Lissabon in ihm das erste Problem weckt: das der Gerechtigkeit Gottes. In diese von ihm selbst als normale „Knoten" der Entwicklung aufgefaßten Entwicklungsmomente schiebt sich das erste Dichten, unselbständig in der Form und wohl auch in der Empfindung: die „Höllenfahrt Christi" (1765). An den Ausgang dieser Periode, in der das begabte Kind und der talentvolle junge Mann schließlich doch nur Menschen sind wie sehr viele andere, gehört die erste große Enttäuschung. Eine unschuldige Liebes- und Freundschaftsgeschichte mit jenem Gretchen, das ein Modell für ihre berühmte Namensschwester war, auch wenn es von ihr erst diesen Namen erhielt, führte zu einer Katastrophe wie im zweiten Teil des „Faust" Helenas Erscheinen. Doch war nicht sie es, die ihn betrogen hatte — was sein Verhältnis zu den Frauen schwerlich so vertrauensvoll gelassen hätte wie es immer blieb! — sondern die falschen Freunde, die ihn mißbraucht hatten. Früh lernte Goethe, mußte Goethe lernen, sein vertrauensseliges Herz zu panzern; eine Notwehr, die man dem gütigsten Menschen später oft verdacht hat. So aber war eine

Krisis eingetreten: der Ahnungslose war aus seinem Vertrauen aufgestört — auch aus dem zu den höheren Mächten. Es ist jener Augenblick, den des Harfners Gesang ergreifend schildert, den selbst Iphigenie zitternd erlebt, wenn sie den Göttern zuruft, fast befehlend: „Rettet mich, und rettet euer Bild in meinem Busen!"

Die Gefahr der skeptischen Frivolität, die Gefahr des menschenverachtenden Pessimismus und die der verzweifelten Religiosität mit geschlossenen Augen standen an seinem Wege; er schritt hindurch und rettete sich zum erstenmal durch den ihm unüberwindlich innewohnenden Ernst, d. h. durch den Zwang, jedes Verhältnis innerlich zu durchleben.

Die Leipziger Zeit, die Zeit des Dilettanten Goethe, ist die Epoche der Überwindung jener Gefahren.

Vor allem die skeptische Frivolität scheint eine Zeitlang den Ernst fast ganz zu unterdrücken, während der Pessimismus erst den Greis, in dem das Jugendlicht nur noch flackerte, gelegentlich packen konnte und die erzwungene Religiosität nach Leipzig rasch überwunden wurde. Der Studiosus Goethe (1765—1768) ist zuerst ein Stutzer, über den die Frankfurter Jugendgenossen sich lustig machen; die Leipziger Zierlichkeit und Gellerts elegante Natürlichkeit werden als Vorzüge gegenüber der altväterlichen Steifheit des Altfrankfurters empfunden. So dichtet er auch: wie jeder Jüngling macht er Verse und entwirft Dramen, beides im herrschenden Zeitgeschmack. Plötzlich taucht ein neues Problem auf, ein grundlegendes für den Künstler: das Problem der Wahrheit; jenes Problem, das wir im Minnesang nur Wolfram vollkommen lösen sahen. Ein Lustspiel „Der Tugendspiegel" soll in Gellerts Art wirkliche und scheinbare Tugend, ein anderes Drama „Inkle und Yariko" (nach einer englischen Erzählung) wahre und scheinbare Humanität vergleichen, während die wirkliche Lüge in einer Übersetzung von Corneilles „Lügner" die Hauptrolle spielt.

Er verliebt sich in die Wirtstochter Anna Katharina Schönkopf, wird von heftiger Eifersucht geplagt — und lernt Menschen beobachten, vor allem auch sich selbst. Aus diesem Studium geht das Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" hervor, während die Enttäuschung der Gretchen-Episode sich in dem Drama „Die Mitschuldigen" (1769 in Frankfurt vollendet) Luft macht — einer bitterbösen Satire, in der Goethe zum einzigenmal frivol wird. Aber eigenes Erlebnis ist doch auch hier wirksam und so stark, daß es (wie neuerdings Döll gezeigt hat) dem Dichter das ursprüngliche Konzept völlig ver-

rückte. Die Tendenz dieser Anklagedramatik, der Angriff auf die Scheinheiligkeit der bürgerlichen Gesellschaft, wird anders stilisiert in „Götz" und „Werther" wieder erscheinen. Auch die Leipziger Lieder, zum Teil in dem „Buch Annette" nur durch seinen Freund Behrisch handschriftlich gesammelt, zum Teil (ohne seinen Namen) als sein erstes Buch erschienen, lassen unter dem Flitter anakreontischer Galanterien ein erschüttertes Herz erkennen. Dennoch — er ist noch der Dilettant, der „junge Dichter", der Verse sehen läßt, mit seinen Plänen renommiert, bestenfalls Charaktere skizziert. Denn noch fehlt ihm die Gabe, sich das Erlebnis innerlichst anzueignen.

Gleich führt die periodische Metamorphose ihn ins andere Extrem. Nachdem er, schwer erkrankt, in Frankfurt sich den pietistischen Kreisen genähert hatte, wie um alle Frivolität abzuladen, hat er alle Fühlung mit ihnen aufgegeben; was natürlich persönliche Beziehungen zu einzelnen Frommen wie Jung-Stilling nicht ausschloß. Dann aber macht Straßburg ihn zum Dichter, trotz gelegentlichen Schwankens hinüber zur bildenden Kunst oder zur Wissenschaft, fürs Leben zum Dichter; aber nur in diesem Lustrum ist er nur Dichter.

Straßburg (2. April 1770 bis Ende August 1771) gibt ihm sofort zwei neue wichtige Erkenntnisse. Erst hier geht ihm der Begriff der Landschaft auf, indem er das Münster und die Stadt in ihrer Lage zusammensieht; ein poetischer Begriff, ohne den „Werther", „Iphigenie", manche Teile des „Faust" nicht wären, was sie sind. Haller war der Vorstellung nahe gekommen, hatte sie aber durch Auflösung in die Bestandteile zerstört; aber Hölty, Matthison, Salis besaßen sie, wenn auch in einseitig romantisch-verklärender Anwendung. — Das zweite war der Begriff der Nationalität, den das damals kerndeutsche Elsaß gerade durch seinen Gegensatz zum französischen Wesen ihm aufzwang: die Landestracht, die Volkslieder, alles wirkte mit. Nie hat Goethe sich so „deutsch" gefühlt wie in der Zeit vom Betreten des französischen Bodens bis zum „Götz"; später trat ein Kulturpatriotismus, dem er nie untreu wurde, an die Stelle des Staatspatriotismus, den er später nur zu völlig aufgab.

Zu diesem Durchbruch innerer Erkenntnis kamen nun von außen her zwei bedeutende Erlebnisse: Herder — und Friederike. Mit Herder tritt ihm die Genialität leibhaftig entgegen, wie sie Schopenhauer an Goethe erlebte, Friedrich Nietzsche an Richard Wagner; und dies war noch wichtiger als die unmittelbare Belehrung, die auf den Begriff der Originalität, auf Volkslied

und Shakespeare hinwies. Und Friederike lehrte ihn jene geheimnisvolle Erscheinung kennen, die wir Dichterliebe nennen und deren poetisches und gefährliches Moment in dem unwiderstehlichen Bedürfnis besteht, die Geliebte nicht bloß zu idealisieren — das tut natürlich jeder Liebhaber! — sondern auch zu stilisieren. Friederike, mit der elsässischen Landschaft so eng verwachsen, daß sie schon in der Stadt Straßburg entwurzelt schien, wird ihm das Landmädchen; als er später Goldsmiths „Landprediger von Wakefield" las, erinnert die idyllisch durchgebildete Erzählung ihn so stark an Sesenheim, daß er in dem Bericht seiner Autobiographie diese Lektüre zurückdatierte, um die ganze Idylle im Pfarrhaus von vornherein in der Beleuchtung des liebenswürdigen Engländers zeigen zu können. — Aber eben deshalb blieb die Ernüchterung nicht aus; er vermochte sich Friederike von diesem Boden gelöst nicht zu denken. Und schon ist das Bewußtsein der dichterischen Pflicht insgeheim stark genug, um ihn zu zwingen sich loszureißen, wie (unter freilich ganz anderen Umständen) Hebbel sich von Elise Lensing trennen mußte.

Das dichterische Wesen regt sich. Er greift nach Modellen, an denen er sich verstehen kann, nach Typen des Einsamen, des Kämpfers, des Eroberers: Cäsar, Faust, Götz. Er sucht nach Beratern für die Wirklichkeit, und wie Herder sein Führer zur Dichtung, wird Merck in Darmstadt der zur Menschenwelt; und Goethe wird ein merkwürdig guter Menschenkenner, der die Stellen in seiner Umgebung mit der Sicherheit eines tüchtigen Fürsten zu besetzen wußte. Er sollte bald Gelegenheit haben, von Mercks Freundesrat Vorteil zu ziehen.

Mai 1772 schickt ihn der Vater nach Wetzlar: am Sitz des höchsten deutschen Gerichts soll er seine Rechtskenntnisse vervollkommnen. Aber der junge Poet sollte in Wetzlar anderes treiben. Ein Kreis junger Juristen, die die Zwecklosigkeit des Wetzlarer Aufenthalts zum Prinzip erhoben, hätte dem Leipziger Goethe gefährlich werden können — der durch Straßburg Erzogene geht dahin, wo die Tüchtigkeit ist, von den Philisterverächtern zu den Philistern ins „Deutsche Haus", zum Amtmann Buff. Charlotte Buff wird von ihm, wenn man so zarte Dinge mit etwas gröblicher Psychologie anfassen darf, anders geliebt als Friederike. Die naive erste Verliebtheit wird durch ein Element der Bewußtheit gesteigert, gewürzt; Goethe, der die Sesenheimer Idylle erst nachträglich in einen Roman umstilisiert hat, erlebte hier mit aufgeregtem und aufregendem Bewußtsein einen Liebesroman. Lotte gehört, wie Friederike, mit dem Hintergrund untrennbar zusammen, der nun

aber ein städtisch-landschaftlicher ist; daß sie Braut ist, vermehrt das Romanhafte des doch tief gefühlten Erlebnisses. Die nahe Berührung von Wirklichkeit und Roman half dann später dem „Werther" zu großer Nähe von Roman und Wirklichkeit. In sich erlebt er die Stimmungen des typischen Liebhabers, spielt mit dem der Zeit so lieben Gedanken des Selbstmordes — Merck muß ihn fortholen. Nicht die Sünde, nicht der Verrat an dem Freund Kestner bedrohte den ganz in dichterischen Ekstasen lebenden Jüngling, sondern die Gefahr, selbst zugrunde zu gehen. Man darf vielleicht sagen, daß kein Erlebnis so tief bis in die Wurzeln hinein seine Existenz erschüttert und in Frage gestellt hat; so schuf es sein feurigstes Werk.

Er fühlt sich als dichterische Persönlichkeit, fühlt sich im Gegensatz zu all den braven ordentlichen Leuten und wären sie Kestners. Er tritt in die Periode von „Sturm und Drang" ein; „Götz" ist das einzige größere Werk, das ganz ihr Gepräge trägt.

„Sturm und Drang" nennt man mit sehr glücklicher Benutzung eines Klingerschen Dramentitels (von 1776) eine jungdeutsche Bewegung, die man vielfach, und mit Recht, mit der frühromantischen verglichen hat. Die starke Verschiedenheit, die beide dennoch trennt, hat nach Ricarda Huch Walzel nachdrücklich ins Licht gesetzt: die Stürmer und Dränger wollen ganz ins Unbewußte, Instinktive, Regelzerstörende der Poesie und des Lebens, die Frühromantiker wollen das Elementare mit der Bewußtheit, den Trieb mit der Vernunft einigen. Allgemeiner läßt sich vielleicht sagen, daß der Sturm und Drang vor allem negativ gerichtet ist und in dem Widerspruch gegen Regel, Ordnung und Philisterium sein Ideal sah — worin die spätere Romantik, vor allem Brentano, ihm wieder die Hand reichte — während die Frühromantik ein wenn auch nicht allzu bestimmtes Ideal des vollkommenen Menschen positiv anstrebte. Dem entspricht es, daß zwar (wie wir schon andeuteten) auch bei den Stürmern und Drängern die Lebensansicht mit der Kunstanschauung verknüpft ist, doch mehr nur aus dem Ganzen des Temperaments heraus; während bei den Romantikern von Anfang an die Poesie und die Lehre von der Poesie nur einen Bestandteil der neuen Lebenskunst bilden — denn inzwischen war Goethe erschienen. Endlich ist die Frühromantik eine eng zusammenhängende Gruppe mit gemeinschaftlichen Schlagwörtern, Lieblingen, Antipathien, Voraussetzungen aller, auch gesellschaftlicher Art; die „Originalgenies" sind lediglich durch ihre Anschauungen verbunden. Zwar bildete bald Goethes Persönlichkeit selbst einen Mittelpunkt; und die

Theorie und Kritik sollte ihr offizielles Organ in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" besitzen, die 1772 unter bedeutendster Mitarbeit von Herder, Goethe, Merck erschienen. Aber schon diese drei, wenn auch persönlich befreundet, gehören doch nur durch Goethe zusammen. Herder, dem Sturm und Drang (und der Romantik) durch Betonen des Momentanen, durch Widerspruch gegen die feste Regel, durch Freude am Nationalen und Individuellen verwandt, ist doch nicht bloß durch sein Lebensalter von ihnen getrennt, sondern auch durch die religiöse Färbung seiner Gedanken. Umgekehrt ist Merck eigentlich ein Rationalist, den nur die Einsicht, wie veraltet die Anakreontik ganz und die Popularphilosophie vielfach sei, aus diesen Verwandtenarmen zog. Und die hervorragendsten Stürmer und Dränger haben an den Frankfurter Gelehrten Anzeigen keinen Anteil genommen, die also die offizielle Geltung des „Athenäums" doch nicht beanspruchen können.

Wie für die Romantik neben der Lyrik der Roman, ist für die Stürmer und Dränger neben und vor der Lyrik das Drama die Hauptform, in der die Bewegung der Seele sich am unmittelbarsten zur Erscheinung bringt; in der der Eindruck, Gestalten geschaffen zu haben, am zwingendsten hervorspringt. Im übrigen wiederholen sich die Typen fast wie in einer guten Truppe: der leicht bestimmbare, auch bei der Theorie von der Stimmung beherrschte Lyriker, Lenz, Tieck; der kluge, aber nicht allzu poetische Beobachter und Didaktiker, Klinger, A. W. Schlegel; das stürmische, früh versagende Genie, Maler Müller, Friedrich Schlegel. Doch wenn schon bei diesen die Parallellinien in bedenklicher Gefahr sind, sich zu schneiden, so können vollends Persönlichkeiten wie Schubart dort, Novalis hier nur einmal hervorgebracht werden.

Christian Friedrich Daniel Schubart, der südlichste Vorposten der neuen Bewegung, ist ganz nur Temperament, dichterisch, religiös, politisch, menschlich völlig unter dem Zwang eines hemmungslosen Impulses stehend. Wie Novalis ist er durch sein Leben und sein Bild fast mehr noch als durch sein Wirken einflußreich geworden. In Obersontheim in der schwäbischen Grafschaft Limburg (1739) geboren, ward er Schullehrer und Organist, wegen seines wüsten Lebens abgesetzt, lebte landesverwiesen in verschiedenen großen Städten, faßte in Ulm festen Fuß und gab hier die „Deutsche Chronik" (1774—1778) heraus. Sein Landsmann und Altersgenosse Wilhelm Ludwig Wekhrlin (1739—1792) hatte gleichzeitig mit „Anselmus Rabiosus Reise durch Oberdeutschland" (1778) und ihren Fortsetzungen eine

politische Zeitschrift von literarisch-satirischem Charakter als Zeitbedürfnis erwiesen. Der Nachkomme des Renaissancepoeten überragte den Organisten von Ludwigsburg an geschliffenem Witz und Kunst wechselnder Formgebung, blieb aber im persönlichen und lokalen Spott vor allem auf die „nasenlange Welt“ Nördlingen — Abdera hinter den großen nationalen Gedanken Schubarts weit zurück. Verfolgt wurden beide, doch gelang's Wekhrlin noch leidlich sich zu sichern. Schubart aber ward durch den Herzog von Württemberg in der niederträchtigsten Weise auf sein Gebiet gelockt und ohne Verhör oder Urteil in grausame Haft auf den Hohenasperg (1777—1787) gebracht. Mit der gleichen Willkür ward er dann entlassen und — zum Theaterdirektor und Hofdichter ernannt! Seine robuste Kraft war gebrochen; 1791 ist er gestorben, nachdem er noch Schiller mit dem Segen Simeons hatte begrüßen können.

Schubart ist im wirklichen Gelegenheitslied stark und ergreifend: das Abschiedsleid der nach Amerika verkauften Soldaten („Auf ihr Brüder und seid stark!“) die Rhapsodie „die Gruft der Fürsten“ (1781) erschüttern durch die packende Wahrheit der Empfindung. Sein Journalismus ist derb, wirksam, mannigfaltig mehr im Inhalt als in der Form. Von dem tüchtigen Musiker ist weniger zu merken als von dem zuchtlosen Menschen. Mit Günther darf man ihn nur insofern vergleichen, als auch er ein stärkeres dichterisches Empfinden besaß, als die Zeit — und als sein eigener Charakter vertrug. Aber er gab ein ergreifendes Beispiel für das politische Elend der Zeit, für die Härte und Fühllosigkeit der vielgepriesenen „Ordnung“; und daß dies Opfer rohester Tyrannei nicht, wie J. J. Moser, ein hoher Beamter und Gelehrter war, sondern ein Journalist und Improvisator, das machte den stürmisch an die Gitter der Zeit pochenden, dann im wirklichen Gefängnis gebändigten Mann zu einem neuen Typus des Dichters. „Gefangener Mann, ein armer Mann“ — fühlten sie sich nicht alle als Gefangene?

Jakob Michael Reinhold Lenz (geb. in Livland 1751, gest. 1792 auf einem Edelhof bei Moskau) war der Sohn eines Predigers und späteren Generalsuperintendenten von Riga; und wiederum erinnert sein Verhältnis zu dem harten Vater an Günthers Leben. Aber er ist eine völlig andere Natur. Nun war es eine Ehre geworden, Dichter zu heißen, ein Ehrgeiz, außerhalb der Gesellschaft zu stehen; nun gab es große nationalpoetische Aufgaben, an die der unglückliche letzte Schlesier niemals gedacht hätte. — Er studierte Theologie und kam 1771 als Hofmeister nach Straßburg — die Hofmeister

sind jetzt unter den Poeten so häufig wie kurz vorher die Sekretäre oder noch früher die Schenken. Hier trifft er Goethe, und seine unsichere Seele ergibt sich völlig nicht dem Menschen — dazu war er zu ehrgeizig, wohl aber dem Begriff Goethe. Er möchte sich als zweiter neben ihn stellen (wie in dem geistreichen Pandämonium Germanicum, einer in der Beurteilung Goethes und Wielands wirklich bedeutenden Fortsetzung jener Tradition literarischer Zeitübersichten, die Bodmer, Pyra und viele andere geübt hatten). Nicht nur im Dichten, auch im Leben will er den soviel Größeren wiederholen und versucht, was Hebbel für das Unmöglichste erklärt hatte: Goethes Liebe zu Friederiken weiterzulieben. Er folgt dem Vorbilde nach Weimar, macht sich durch „Eseleien" unmöglich, sucht sich zu Goethes Schwester zu retten. Nachdem er seinen Talisman verloren hatte, besitzt er nichts mehr; jeder feste Kern fehlt der weichen Masse. Der Wahnsinn bricht in ihm aus — Georg Büchner hat in einem herrlichen Novellenfragment die Katastrophe geschildert. Man holt ihn in die Heimat (1779), wo er noch zwölf Jahre vegetiert. So zerrann dem Unglücklichen sein Dichten und sein Leben.

Auch Lenz ist ein Opfer der Zeit. Ein Opfer einer Periode, die das Dichterische so maßlos überschätzte, wie man es vor Klopstock unterschätzt hatte. Er jagt nach dem dichterischen Erlebnis und unreif es zu empfangen durchlebt er, halb lächerlich, halb rührend zu sehen, ein Plagiat von Goethes Leben. Und dann: von ihm gilt völlig, was Herder für den Dichter des „Götz" einen Augenblick sagen durfte: „Shakespeare hat euch ganz verdorben." Es ist nicht bloß die absichtliche Verhöhnung der Form in Lenzens Dramen — wie er etwa in eines eine Szene einschiebt, in der „Wilhelmine auf einem Sofa in tiefen Gedanken sitzt", der Prinz eintritt, acht Worte spricht — und ein neuer Auftritt mit ganz andern Figuren beginnt; sondern es ist vor allem die Lebenshaltung, die dieser Hinlenkung zum Magnetberg zuzuschreiben ist. „Lenz sah die wirkliche Welt, seit man ihm die Shakespeares geöffnet hatte, nur noch in den Formen dieser poetischen Welt. Alles dichtete sich ihm um zu tollen Verwandlungsspielen, zu verwickelten Intrigen, zu rührenden Liebesszenen. Er konnte nichts mehr sehen wie es war ... Der ‚entschiedene Hang zur Intrige und zwar zur Intrige an sich', den Goethe ihm vorwirft, ist nichts als ein Resultat seiner Auffassung der Welt als eines Theaterspiels; wo er steht, fühlt er sich als Akteur in einer improvisierten commedia dell' arte, fängt an, einen Faden zu spinnen und ist höchlichst erstaunt, wenn die anderen nicht mitspielen wollen...

So geht auch bei dem Theoretiker alles durcheinander. Die geistreichen „Anmerkungen übers Theater“ (1774) schieben, wie Th. Friedrich gezeigt hat, verschiedene Stadien seiner Entwicklung — oder vielmehr seiner Abhängigkeiten durcheinander: der Stürmer und Dränger verdenkt Lessing seine Rettung des Aristoteles, der Schüler Goethes weiß den großen Gesetzgeber der Poetik als einen für seine Zeit modernen Geist zu schätzen. Herders Lehre und das Beispiel des „Götz“ bestimmen auch seine Auffassung des Shakespeare. Seine Dramen („Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung“ 1774, „Der neue Menoza“ 1774, „Die Soldaten“ 1776) beweisen ein vortreffliches Talent der Charakternachahmung; in Sprache und Gesten ist er sicherer und anschaulicher auch als der junge Goethe. Aber die Führung der Handlung wird durch Lenzens Lust an der Intrige verdorben; die Art, wie Diskussionen über Kunstfragen — z. B. über den Begriff der Illusion, über „die so erschröckliche jämmerlichberühmte Bulle von den drei Einheiten“ an ungeeignetster Stelle eingeschoben werden, nimmt schon die Unart der Romantiker, Bühne und Publikum durcheinanderzuwirbeln, voraus. Die Schlüsse der „Komödien“ sind von Wedekindischer Tragikomik: „Nach einigen Verzuckungen stirbt er gleichfalls... ‚Ach meine Tochter!‘ ‚Mein Vater!‘ Beide wälzen sich halbtot auf der Erde...“ Überall ein paar gut und kräftig gezeichnete Figuren skizziert, interessante und wichtige Probleme aufgegriffen — überall wie im Leben so in der Dichtung Unfähigkeit der organischen Entwicklung. „Eine entschieden poetisch begabte Natur, ein lebhafter Sinn für das Bedeutende waren ihm eigen; aber ihm fehlte das Beste: die Kraft der Selbstbestimmung.“ Er kann nichts zu Ende denken, nichts zu Ende dichten: das innerlich Fragmentarische der Romantik und jene Ironie, die doch nur eine aus der Not gemachte Tugend war, sind in ihm bereits in Lebensgröße vorhanden. Nur die lyrischen Klänge, oft von zartestem Ton, konnten der Äolsharfe entlockt werden, wenn der Wind der Empfindung auf ihr spielte, aber es ist die Lyrik der Unvollendung, reiner, aber auch weicher, persönlicher, aber auch beschränkter als bei dem Lyriker Tieck.

Klinger ist dagegen ein schrecklicher Lyriker, aber ein starker und kluger Mensch. Friedrich Maximilian Klinger, Goethes Stadtgenosse, führt ein Leben, das zu dem Lenzens als pedantisches Gegenstück erfunden zu sein scheint. Er war aus ärmster Familie 1752 in Frankfurt geboren, studierte Jura und ward von Goethe über ein Jahr lang unterstützt. Aber in Weimar (1776) konnte auch er sich nicht einpassen. Er wurde Theater-

dichter und Romanschriftsteller von Beruf, dann aber Offizier und ging als solcher (1780) nach Petersburg, wo er es bis zum General (1798) brachte. Den Heldentod seines einzigen Sohnes (1812 bei Borodino) konnte der harte und kalte Mann doch nicht überwinden; er „verstummte“ und starb 1831 in fremder Einsamkeit.

Mehr noch als die andern „Kerls“ der Genieperiode hat Klinger, der „Löwenblutsäufer“ den „idealen Kraftmenschen“ auf der Bühne zu verwirklichen gesucht. Überschäumende Kraft will sich betätigen, im Kampf, im rasenden Zurücklegen großer Entfernungen, auch in der sinnlichen Lust. Er rüttelt, seine Stärke zu erproben, an allen gefestigten Einrichtungen. Die Bruderfeindschaft war ein Lieblingsproblem der revolutionär dichtenden Epoche — schon in apokalyptischen Prophezeiungen alter Zeit steht als Symptom des Verfalls und Zerfalls aller Ordnung: „Brüder befehden sich.“ So wurden auf eine dramatische Preisaufgabe zwei Brudermorddramen zugleich eingesandt; aber der „Julius von Tarent“ des unproduktiven Hypochonders Joh. Anton Leisewitz (geb. 1752 in Hannover; im Göttinger Hain; lebte in Hannover und Braunschweig, gest. 1806) ist ein leidlich regelmäßiges Trauerspiel, das die Verwandtschaft zweier Nebenbuhler nur zur Steigerung des dramatischen Effekts verwendet, übrigens so wirkungsvoll, daß Schiller sich von Leisewitz nicht wenig entnehmen konnte; Klingers Drama „Zwillinge“ aber (wie jenes 1776) macht die Erstgeburt des älteren, aber schwächeren Bruders zum eigentlichen Hebel der Handlung und diese also zu einer Anklage gegen die Weltordnung selbst. Als bezeichnend hat man außerdem hervorgehoben, daß Leisewitz für den sanfteren, Klinger viel unbedingter für den wilderen Bruder Partei nimmt. — Auch Leisewitz ist voll politischer Tendenz; die beiden knappen, packenden Gespräche „Die Pfändung“ und „Der Besuch um Mitternacht“ streiten gegen die schlechten Fürsten wie Schubart es tat und Schiller es tun sollte. Freilich ist er recht altmodisch, wenn er zur Beschämung des sittenlosen Fürsten Hermann den Cherusker erscheinen läßt, wie einst Moscherosch! — Klinger aber ist durch und durch politischer Tendenzschriftsteller; seine Romane („Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ 1791 — „Geschichte Giafars des Barmeciden“ 1792) machen den Übergang von Hallers nüchternen experimentellen Staatsromanen zu den subjektiv pathetischen Tendenzromanen neuen Stils. Seine „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände“ (1803), die Bettine als ihr Lieblingsbuch immer auf dem Nachttisch liegen hatte, betrachten den Fürsten dann ganz

realistisch in seiner schwierigen Lage und vermögen in ihrem tiefen Pessimismus sie von den andern schwachen Menschen kaum zu unterscheiden.

„Starke, dumpfe, rasche Töne“, wie es in den „Zwillingen“ heißt, scheiden Klingers Drama von dem Lenzens. Die Charaktere sind bei diesem unendlich wahrer, deutlicher; die Stimmung gelingt dem lyrisch soviel schwächeren Klinger besser, weil er seine Fabel fest in der Hand hat. „Wohl mein Herz! daß du dies Schauerhafte wieder einmal rein fühlen kannst!“ Klinger dichtet sich in die Stimmung hinein, Lenz sich aus der Stimmung hinaus. Dieser war zum Lebensverfehler geschaffen, aber seine Gedichte ergreifen uns noch heute, Klinger bezwang das Leben, aber seine Werke liegen vor uns tot und kalt.

Heinrich Leopold Wagner (geb. 1747 zu Straßburg; Advokat in Frankfurt, gest. 1779) vermied als rechtes Talent beider Überschwang, und indem er Charaktere von Lenzischer Deutlichkeit durch eine Handlung von Klingerscher Folgerichtigkeit führte, schuf er das wirksamste Drama des Sturmes und Drangs neben oder vor dem „Götz“: die „Kindermörderin“ (1776), übrigens mit Benutzung von mündlichen Mitteilungen Goethes zum „Faust“. Der Theaterpraktiker ist auch in seiner witzigen Streitschrift „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten“ (1775) ein erfolgreicher Nachahmer Goethes.

Viel selbständiger ging Friedrich Müller seinen eigenen Weg, der dicht bei dem Heinses mündete, dann aber im Gestrüpp sich verlief, wie der so vieler Genies von Prinzip. Er war zu Kreuznach (1749) geboren und ist fast der erste, der seinen Geburtsort in individualisierender Weise besungen hat — schon das ein charakteristisches Zeichen seines Realismus. (Und eine Nebenfigur seiner „Genoveva“ hat er von hier stammen lassen, mit Grillparzerischer Schelmerei.) Maler und Dichter zugleich ging er nach einem längeren Aufenthalt in Mannheim, von seiner Regierung und verschiedenen Gönnern (auch Goethe) unterstützt nach Rom (1778) und blieb dort bis zu seinem Tode (1825), erst als Maler, zuletzt nur noch als Fremdenführer (damals ein hochangesehenes und nicht unergiebiges Gewerbe) tätig. Goethe hatte den Eigensinnigen, von dem er einst Bedeutendes erwartet, in schwerer Enttäuschung bald aufgegeben, zunächst den Maler, dessen Gemälde und Zeichnungen er „doch eigentlich nur noch gestammelt“ fand und auch in der Stoffwahl vergriffen: „In der Wahl Ihrer Gegenstände scheint Sie auch mehr eine dunkle Dichterlust als ein geschärfter Malersinn zu leiten.“ In der

Tat aber hat in dem „Maler Müller", wie er sich selbst nannte, die Vereinigung des malerischen mit dem dichterischen Instinkt keineswegs nur ungünstig gewirkt. Vielmehr ruht seine eigentümliche Bedeutung, wie mir scheint, darin, daß in einer Epoche des shakespearisierenden Buchdramas er allein zwar nicht von der Vorstellung der Aufführbarkeit ausging, wohl aber vom Bühnenbild. Seine Gestalten geben an runder Deutlichkeit denen Goethes und Lenzens wenig nach; nun aber sieht er sie gleich zu künstlerisch komponierten Szenen geordnet. Dies vor allem macht sein Hauptwerk, „Golo und Genovefa" (erschienen 1811) interessant, gewiß als Ganzes eine dem „Götz" nachgeahmte Szenenreihe, aber in der jeder Auftritt seine deutliche Silhouette hat. — Malerisch sind auch seine Charaktere gesehen: die Faune, die er am liebsten und besten zeichnet — das allerbeste Gemälde, der „Faun Molon", ist erst jetzt ganz kürzlich wieder gefunden und veröffentlicht worden —; oder der Golo mit seiner verschämten Sinnlichkeit, die ihn zum Bösewicht werden läßt: mit der Laute vor der Pfalzgräfin; sie zur Höhle reißend; vor der Hexe, seiner Mutter. Als rechter Dramaturg sieht er aber die Figuren nicht nur, er hört sie auch; sie sprechen im Pfälzer Dialekt oder ahmen einer des andern Sprechweise nach. Wogegen die weiblichen Charaktere, die Teufelin Mathilde und der Engel Genovefa, fortwährend aus dem Stil fallen, die Gräfin von Rosenau, wenn sie kraftgenialisch von Flegeln und Kerlchen redet, die Pfalzgräfin, wenn sie allzu höfisch mit ihren Fräuleins ausfahren will. — Als ein belebtes Szenenbild ist auch die meisterliche Idylle der „Schafschur" (1775) aufzufassen, in der nur wieder etwas zuviel kunstgeplaudert wird; und so ist aus seinen lebenslangen Fauststudien zu wirklicher Vollendung nur die prachtvolle „Situation aus Fausts Leben" (1776) gediehen: auf der einen Seite König und Königin, auf der andern der grinsende Teufel, dazwischen Faust und sein Narr ... Er widmete sie, zu Wielands Ärger, „Shakespeares Geist"; aber der neueste Geschichtsschreiber Shakespeares in Deutschland hat dem feurigen wilden Dichter wirklich dazu mehr Recht zuerkennen wollen als den meisten andern Shakespeareanern.

Dies also sind die hervorragendsten Vertreter des Sturmes und Dranges; man sieht, wie weiten Spielraum die Richtung ihnen ließ. Wir haben sie über den Zeitraum in Goethes Leben, in dem er selbst dazu gehörte, hinausbegleitet; war doch keiner von ihnen, auch Klinger nicht, einer wirklichen Entwicklung fähig, so daß sie bis zum Ende im Zeichen des „Götz" blieben.

Denn dieser ist freilich echtester „Sturm und Drang“, völlig im Sinn jener begeisterten Rhapsodie, mit der Goethe in der Rede zum Shakespearetag (1771) sich zu dieser Richtung bekannte — die er doch so schnell überwinden sollte!

Die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen“, Ende 1771 in raschem Zug niedergeschrieben, wird nach Wetzlar „Götz von Berlichingen, ein Schauspiel“ und erschien Juni 1773, im Selbstverlag Goethes, den Merck zu diesem mißglückenden Unternehmen aufgestachelt hatte. Für Goethes literarische Entwicklung ist die erste Form die wichtigere, von der sich übrigens die zweite nicht durch allzuviele dramaturgische Anpassungen unterscheidet. — Nach dem Muster der „Historien“ Shakespeares legt Goethe eine Erzählung, die Autobigraphie des fränkischen Ritters, seiner „Geschichte“ zugrunde. Absicht des Dramas ist die unmittelbare Vergegenwärtigung einer interessanten Szenenreihe. So weit würde der „Götz“ wirklich mit den englischen Königsdramen übereinstimmen. Aber zwei wichtige Momente unterscheiden ihn von diesen, beide auf der Subjektivität des deutschen Dichters beruhend. Shakespeare nimmt die Helden, die die Geschichte ihm anbietet; sie mögen ihm sympathisch sein, wie die Heinriche, oder nicht, wie König Johann, Richard II. oder gar Richard III. Goethe wählt sich dagegen naturgemäß einen ihm sympathischen Helden — was Götz ohne die naive Selbstverherrlichung seiner Lebenserinnerungen übrigens schwerlich gewesen wäre. Götz ist ein Kraftmensch im Geschmack des Sturmes und Dranges: nur seiner inneren Stimme gehorsam, ganz auf Kraft und Kampf gestellt, außerhalb des geschlossenen Rings, den Kirchenfürsten, Stadtobrigkeiten, Gerichtsherren und andere „Stützen der Gesellschaft“ bilden. Dies führt ohne weiteres zu dem andern Punkt. So wenig wie Gerhart Hauptmann in seinen naturalistischen Anfängen war Goethe in den seinen imstande, objektiv zu bleiben: die anklagende Stimmung, die Tendenz verdirbt beiden diese Absicht. Das Mitleid mit dem armen Volke — schon in dem aus Haller entlehnten Motto enthalten — die Abneigung gegen „Gesellschaft“, Staatsordnung, Respektabilität spricht nicht bloß aus dem Gegensatz Götz-Weißlingen, sondern aus der Haltung des ganzen Dramas. In der Szene, in der Götz seine stärkste Verachtung der Rechtsordnung herausdonnert, hat nach des Dichters späterem lachendem Eingeständnis das ganze Schauspiel seinen Mittelpunkt.

Verstärkt wird dieser Tendenzgehalt durch Anspielungen auf die Zeit des Dichters: ein bestechlicher Kammergerichtsassessor von Papius wird als Sa-

pupi an den Pranger gestellt (ein letzter Nachklang der anagrammatischen Wut des 17. Jahrhunderts!), die weichliche Kindererziehung seit Rousseau in dem Knaben Karl verspottet.

Die Technik ist ganz im Sinne des Sturms und Drangs man möchte sagen nur negativ: mit rechter Freude werden die drei Einheiten verhöhnt; impressionistisch wird Bild neben Bild gesetzt, damit sie sich zu einem Gesamtbild der Faustrechtszeit zusammenschließen. Dabei fehlt diesen Bildern selbst die sinnliche Anschaulichkeit der Szenen Maler Müllers oder auch Lenzens; das am stärksten naturalistische Werk Goethes ist das am wenigsten geschaute. Die Charaktere sind von zwingender Kraft, auch die Nebenfiguren; aber die Landschaft ist nur symbolisch durch Zigeuner in der Nacht und dergleichen angedeutet. Fast das ganze Drama spielt sich in geschlossenen Räumen ab; und was für ein Ritterstück, in dem von den Rossen kaum die Rede ist! — Um so anschaulicher wirkt die Sprache, volkstümlich, dialektisch, voll kräftiger Wendungen, die sich gelegentlich noch in den Schwulst verlieren.

Der „Götz" war der größte rein nationale Erfolg Goethes. Die Jugend fühlte mit dem Helden und mit dem Dichter. Die junge Literatur will Aktualität, Beziehung auf die Gegenwart, auf ihre eigenen politisch-literarischen Sorgen. Sie will Illusion — ein Lieblingswort in den Kunstgesprächen der Stürmer und Dränger —: Hineinversetzung in erregendere Situationen als das Leben ihnen bietet. Sie will Kraft, Bewegung, Buntheit. Das lang verachtete Mittelalter wird ein Sinnbild dieser Eigenschaften; das Ritterdrama wird Mode und erstreckt sich in langer meist flacher Hügellandschaft bis zu der neuen Höhe des „Käthchen von Heilbronn" hin. Auf einen Schlag ist der Dichter des „Götz" der Dichter des jungen Deutschland. Wie eine selbständige Macht tritt er mit den Klopstock, Stolbergs, Bürger in Verbindung; freilich zumeist nur zu kurze Zeit dauernder.

Er selbst erkennt nicht nur die Richtigkeit jenes Herderschen Urteils, daß Shakespeare ihn ganz verdorben habe; er sucht sich auch sofort von diesem Fehler zu befreien. Auf der einen Seite beginnen seine Shakespearestudien, der Versuch, den Theaterdichter Shakespeare tiefer zu ergründen als die Rede zum Schäkespears-Tag und der „Götz" es getan, die dann im „Wilhelm Meister" und noch in späten, nicht immer glücklichen Shakespeareaufsätzen ihren Niederschlag finden; auf der andern, wichtiger, persönlicher, die Übung in der dramatischen Technik. Sie wird ihm nicht durch bewußte Überlegung auferlegt, sondern durch seine Natur selbst, die hier eine Lücke fühlte.

Ihn ergriff nach seinem eigenen Bericht „die Lust alles, was im Leben einigermaßen Bedeutendes vorging, zu dramatisieren"; aber auch die Neigung, Personen seiner Umgebung in Dialog und Handlung wirken zu lassen. Er nimmt eine Frage auf, spricht sie mit einem abwesenden Freunde durch, beobachtet dabei seine Haltung, den Tonfall seiner Rede —. Es ist im wesentlichen schon Ibsens Methode der Vorbereitung auf ein Drama. Daß aus diesen Übungen kleine geniale Satiren in dramatischer Form entstehen, gegen den platten Rationalisten Bahrdt, gegen die Empfindsamen von Beruf („Pater Brey"), gegen die einseitigen Naturanbeter („Satyros"), vor allem gegen das französierte Hellenentum („Götter, Helden und Wieland" 1774), das ist noch das Wenigste; viel wichtiger ist, daß Goethe lernt, seine Figuren zu beobachten, auf einem bestimmten Hintergrund zu sehen. Die ganze und rasche Produktion aber beweist einen Zustand hoher innerer Erregung und Bedrängnis: Goethe muß nach außen stellen, was er in seinem Innern in Bewegung fühlt.

Diese Schulung kommt nicht bloß seinen nächsten Dramen zugute — vor allem dem theatersichern „Clavigo" — sondern ganz besonders auch seinem Roman, schon gleich dem ersten und genialsten: dem „Werther".

Mit „Werthers Leiden" erst erfüllte Goethe ganz die Erwartungen und Hoffnungen einer Generation, die er mit dem „Götz" aufs äußerste gespannt hatte. Mit dieser Dichtung ward er eine europäische Berühmtheit; und so mächtig wie diesmal hat er auf die Weltliteratur unmittelbar nicht zum zweitenmal eingewirkt.

„Werther" ist die erste Schöpfung, an der sich Goethes poetisches Verfahren in voller Ausprägung zeigt. Eine starke innere Stimmung wird beim Durchleben eines „symbolischen Falls" produktiv und „kristallisiert sich" in einer künstlerischen Wiedergabe. Dadurch tritt eine „Katharsis" ein, um den Kunstausdruck der Aristotelischen Poetik zu gebrauchen: die gedrückte Stimmung wird wie durch Explosion frei und das Gemüt zur Aufnahme neuer Eindrücke bereit. Ein Vorgang, der sich bei Goethe mit naturgesetzlicher Notwendigkeit vollzieht, so daß er ihn weder hintanzuhalten noch zu beschleunigen vermag.

Am 30. Oktober 1772 erschießt sich in Wetzlar K. W. Jerusalem, den Goethe dort kennen gelernt hatte, ohne daß sie sich nahe gekommen wären. Ein typischer, ein symbolischer Fall: ein Jüngling der begehrenden, unbefriedigten Generation war mit der Gesellschaft, mit der Sittenordnung, mit sich

selbst in unheilbaren Konflikt geraten; gekränkter Ehrgeiz, unglückliche Liebe zu einer verheirateten Frau, endlich das allgemeine Mißverhältnis zwischen Wollen und Können ließen ihn nicht länger leben. Kestner, mit dem Goethe im Briefwechsel stand, meldet ihm die aufregende Tatsache, die ihm einen tiefen Eindruck macht; er reist nach Wetzlar, er läßt sich durch den Freund einen umständlichen Bericht aufsetzen, den er im November 1772 erhielt. — Aber erst am 1. Februar 1774 beginnt er den Roman, nachdem er inzwischen durch die Bekanntschaft mit Maxe Brentano, der Tochter von Sophie Laroche und Mutter von Bettine Arnim, und ihrem eben vermählten Gatten einen letzten Anstoß erhalten hatte. So lange innere Durcharbeitung brauchte das Werk, das nach Goethes eigener Darstellung blitzartig erschien, wie der „Götz" oder der „Clavigo"!

Denn zunächst war die psychologische Schwierigkeit ungleich größer. „Götz" arbeitet mit einfachsten Charakteren, die bereits vorgeformt sind: Götz der tragische Held, Weißlingen der Intrigant, Elisabeth die Mutter, Maria die Liebhaberin, Selbitz der Vertraute, Adelheid die Intrigantin. Im „Werther" gilt es den Charakter erst zu bestimmen, zu schaffen. Es gelang in unerreichbarer Weise, indem Goethe dreierlei ineinanderbildete: sich selbst, Jerusalem und den typischen Jüngling der Zeit. Lotte — schon in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" angekündigt — und Albert sind wieder gegeben. Aber in der Hauptfigur mußte Goethe jene drei Bestandteile (wir können es nicht anders ausdrücken) ineinanderleben. Es war nie bis dahin eine Gestalt der deutschen Dichtung in solchem Maß gleichzeitig repräsentativ gewesen und voll individuellen Lebens. Wie blaß sind neben Werther die René und Ugo Foscolo und all seine andern Nachkommen!

Kaum geringer waren die technischen Schwierigkeiten. Personen in wirkungsvollen Situationen hinzustellen, in raschem Wechsel solche Szenen sich ablösen zu lassen — das hatte die deutsche Dramatik überraschend schnell gelernt. Ein anderes war es, sie Schritt für Schritt zu begleiten, die Entwicklung durch leisere Momente hindurch zu verfolgen, für Umgebung und Hintergrund durch Erzählung dieselbe Deutlichkeit zu erzwingen, als wenn man sie auf der Bühne gezeigt hätte. Denn eine ganz neue oder doch für uns neue Form des Romans war zu schaffen. Bisher war im deutschen Roman noch immer das Abenteuer die Hauptsache gewesen, selbst beim psychologischen Roman Wolframs oder Grimmelshausens wenigstens für die Leser. Aber was sollte der Repräsentant der deutschen Jugend um 1770 von Aben-

teuern erleben? Eben daß keine zu ihm kamen, war ja die Klage der Stürmer und Dränger. Der Roman ohne „Handlung", der Roman der „Seelenzustände" war zu schaffen — für die große Erzählung war durch die Wahl des Helden selbst eben das erforderlich, was im Drama zuerst mit „Torquato Tasso" geschah.

In Frankreich und England hatte man den rein psychologischen Roman schon versucht; doch auch Richardson der Engländer und Rousseau der Franzose hatten Entführung, Zweikampf und ähnliche Abenteuer nicht verschmäht, die denn auch Goethe selbst im „Wilhelm Meister" sich wieder gestattete. Der „Werther" war der erste Roman, der alles „Romanhafte" ausschied: sowohl die Abenteuerlichkeit der Handlung wie die Idealisierung des Helden. Aber ganz gewiß haben jene Vorgänger, und besonders Rousseaus „Neue Heloise" (1761) dieser Tendenz den Weg gebahnt. Und sie zeigten auch ein technisches Mittel, um die neue Schwierigkeit zu bewältigen: Rousseau übernahm von Richardson die Form des Briefromans. Indem der Held, oder die sonst an der Handlung beteiligten Personen, jede Mitteilung mit ihrem persönlichen Anteil erfüllen, wird die Gefahr der „öden Strecken" gemindert. Indem der Brief durch Ton, Stil, Wahl des Inhalts seinen Verfasser charakterisiert, wird die Zeichnung der Figuren der dramatischen Technik genähert. Endlich ermöglicht auch der Briefroman ein leichteres Auslassen schwierig darzustellender Momente, während die Erzählung und (mit anderer Durchführung der Aufgabe) das Drama eine relative Stetigkeit fordern, ein wenigstens grundsätzlich ununterbrochenes Nacheinander. — Natürlich fehlt es auch nicht an Gefahren: es droht Monotonie, Weitschweifigkeit, wie bei Richardson; oder rhetorische Überdeckung der seelischen Entwicklung, wie bei Rousseau. Dazu kommen inhaltliche Bedenken: der naive Leser von Werthers Briefen an Wilhelm fragt sich unwillkürlich, weshalb der Adressat so wenig tut, um dem Freund zu helfen — während bei Richardson die Briefe durchaus die fortschreitende Handlung markieren.

Aber diese Hindernisse überwand Goethe, weil er etwas besaß, was dem Genfer beinahe, dem Londoner ganz abging: das lyrische Pathos. Richardson moralisiert; Rousseau besitzt ein starkes Pathos, aber es ist zu rhetorisch. Goethe hat einen Helden, der weich, empfänglich, dem Freund gegenüber mitteilsam sein muß; seine Briefe sind lyrische Monologe; und von hinreißender poetischer Schönheit.

So geht denn Werther auch ganz anders in der Natur auf als Rousseaus

Held. Der geniale Genfer hatte die Landschaft für den Roman erst wieder lebendig gemacht: sie war nicht mehr der mit Palmen oder Berghöhlen oder Gartenblumen bemalte Kasten, in den man sonst die Figuren eingepackt hatte, sondern ein Symptom der seelischen Entwicklung und eine Trägerin der Handlung zugleich. Aber es blieb auch bei ihm noch ein leerer Raum zwischen St. Preux und der Genfer Seelandschaft. Werther gehört in diese deutsche Mittellandschaft hinein: sie war nicht ausgewählt, sondern wirklich der Lebensboden von Jerusalems und Goethes Wetzlarer Liebesgeschichten gewesen.

Erst im „Werther" ist der ganze Goethe da. Auch mit seinen Bildungsinteressen: die Namen Homer, Ossian, Klopstock geben diesem „Freiluftroman" immer noch eine literarische Tönung, die durch die Nennung von „Emilia Galotti" in der Selbstmordszene abgeschlossen wird — ein historischer Zug, dessen Benutzung Lessing sehr verdrießen mußte. Die Erfassung des Themas, die Kunst es in seiner Totalität und doch mit strenger Konzentration darzustellen, die lyrische Meisterschaft der Sprache — das alles kommt von Goethe, nicht mehr von Herder oder Shakespeare. Selbst Heinse hatte sich noch von Theoretikern des Romans abhängig gemacht; Goethe lernt, aber für seine eigene Kunst.

So erschuf er den neuen Roman. Der Roman, die erste einheitlich von der ganzen Kulturwelt aufgefaßte Kunstgattung nach dem klassizistischen Drama, ist nicht von Rousseau zu datieren, wie der treffliche Franzose Texte es wollte, sondern von Goethe. Erst vom „Werther" stammen die wichtigsten technischen Neuerungen: die strenge Konzentration auf eine Figur; die Entfernung des Romanhaften; die weitgehende Modellbenutzung.

Dies letztere ein Punkt, in dem der Dichter sogar zu weit ging, bis an die Grenze des Schlüsselromans. Auch zeigte sich die Gefahr der „Dokumentierung" bereits hier, wie etwa in dem historischen Roman der Goncourt, oder so oft beim Geschichtsdrama. Die wahren Tatsachen passen nicht immer ganz zu den wahrscheinlichen. Napoleon tadelte, daß auch noch der Ehrgeiz als treibendes Motiv eingesetzt sei. Jerusalem hatte eine soziale Kränkung erfahren, Werther hätte sich ihr vielleicht nicht einmal ausgesetzt. Doch kann man sagen: auch dies Erlebnis bleibt Symptom; Werther geht nicht zugrunde an verletztem Ehrgeiz oder unglücklicher Liebe — sondern an der Unfähigkeit, sich in der Welt zu behaupten. Denn darin sind „Werthers Leiden" echtester Goethe und eben darum durchaus modern, daß seine Helden den eigenen Charakter zum Schicksal haben. Tasso scheitert nicht, weil er Antonio be-

leidigt oder weil er die Prinzessin umarmt; Faust wird (ursprünglich) in die Hölle geschleppt nicht wegen des Teufelspakts oder wegen der Verführung Gretchens — sondern Werther, Tasso, Faust gehen zugrunde, weil ihr Wesen sie vernichtet; was durch ihre Taten nur symbolisiert wird.

So ist denn auch Werthers Selbstmord nur Symbol — wie übrigens der Selbstmord in der Dichtung zumeist nur bedeutet, daß eine Gestalt nicht länger zu existieren vermag. Aber auch hier stört das historische Faktum. Hätte Werther sich wirklich erschossen? Goethe überwand die Versuchung; und Werther liebt das Leben noch mehr als er...

Gerade dieser Schluß aber erregte heftigsten Widerspruch, nicht bloß bei christlichen Moralisten wie Goeze, auch bei rationalistischen Lebensbejahern wie Nicolai und Lessing. Zu wenig war man an den „experimentellen Roman" gewöhnt: der Schluß wurde als Moral gedeutet, und noch spät hat Goethe die törichte Schelte, als sei er für manchen Selbstmord aus Liebe verantwortlich, unmutig oder übermütig abwehren müssen.

Um ganz zu ermessen, was „Werthers Leiden" nicht bloß als geniales Selbstbekenntnis, sondern auch als bewußtes Kunstwerk bedeuten, muß man es mit verwandten Leistungen vergleichen. Die eigentlichen Nachahmungen, wie Millers „Siegwart", ziehen wenigstens aus den Neuerungen Goethes Vorteil. Aber Friedrich Heinrich Jacobi (geb. 1743 in Düsseldorf, Bruder des Lyrikers Joh. Georg Jacobi, Kaufmann, hoher Finanzbeamter, Schriftsteller auf seinem berühmten Gut Pempelfort, das jetzt dem Düsseldorfer Künstlerverein gehört; 1805 Präsident der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, gest. 1819), nach heftiger Anfeindung Goethes vielleicht intimster Herzensfreund, ein reiner, edler Mensch, ein nicht unbedeutender Philosoph, fühlte sich wie Lenz neben Goethe, wenn er seine psychologischen Romane „Aus Eduard Allwills Papieren" (1775) und „Woldemar" (1777) schrieb. Der Ausgangspunkt ist ganz ähnlich: ein bedeutender Typus der Zeit ist aus innerer Verwandtschaft heraus erfaßt: der Romantiker, der „Empfindungen sammelt"; der scheinbare Kraftmensch, der den Widerspruch gegen die Ordnung nur benutzt, um seinen Launen folgen zu dürfen. Auch noch der Eindruck, den der Don Juan aus Prinzip auf die empfindsamen Weiberherzen macht, ist gut getroffen. Dann aber dient der Briefroman nur als Gefäß, um breite Vorträge über Sitte und Sittlichkeit oder das Recht der Individualität aufzunehmen. Was sonst eigentlich vorgegangen, ist besonders beim „Allwill", aber auch bei dem von Goethe (dem er gewidmet war!)

grausam verhöhnten „Woldemar“ kaum durch den Nebel des Hin- und Herredens hindurch zu erkennen.

Goethe aber war nunmehr seines Verfahrens unbedingt Herr. Er formulierte es damals in einer oft angeführten Briefstelle: „Sieh, Lieber, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich, durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigener Form, Manier wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimnis — Gott sei Dank.“ Ein Geständnis, das das Bewußte und das Unbewußte seiner poetischen Schöpfungsweise gleichzeitig in sich enthält. Ergänzt wird es durch Mercks Formel: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts wie dummes Zeug!“

Persönliche Bekenntnisse in diesem Sinn sind auch die großartigen Fragmente, in denen er seinem stürmischen Schöpferdrang symbolischen Ausdruck schafft: „Prometheus“ der Künstler, „Mahomet“ der Prophet, „Faust“ (erste Pläne schon Juli 1773) der Grübler, der Philosoph. Alle zeichnen die Entwicklung des typischen Charakters von innen heraus, nur das kleine Gedichtdrama „Künstlers Erdewallen“ bringt die Tragik des äußeren Lebens.

Das genialste Torso dann, der „Ewige Jude“, eine wunderbare nächtliche Improvisation, fügt zwei solcher symbolischer Gestalten zu einem symbolischen Epos zusammen: Christus den Idealisten und den Schuster von Jerusalem den Realisten; den Erlöser und den sich gegen die Erlösung sträubenden Alltagsmenschen, der den ihm nahenden Gott so wenig fühlt wie die Gesellen in Auerbachs Keller den Teufel.

Die Form wechselt von dithyrambischem Schwung bis zu prosaischer Alltagsrede; Vers und Strophe gehen in größere rhythmische Fügungen ein, oft von ungeheurer Gewalt, wie der Strom in Mahomets Gesang. Eine andere nahezu improvisierte Dramatisierung wählt die Prosa, die sich zuletzt unwillkürlich zu Versen steigert: der „Clavigo“ (1774). Die Streitschriften Beaumarchais' hatten ungeheures Aufsehen erregt: der Kampf gegen Richter und Obrigkeit erweckte lebhafte Teilnahme bei der revolutionären Jugend. Goethe, durch äußere Aufforderung mitbestimmt, greift den Moment heraus, in dem der französische Abenteurer als Vertreter der Tugend in eine teils verdorbene teils gedemütigte Gesellschaft wie ein Blitz hineinfährt. Wie beim „Götz“ war er wohl durch die Selbstschilderung einer zwei-

felhaften Persönlichkeit getäuscht worden. Aber diesmal verschob sich das Interesse von dem Helden auf das Opfer: die Seelengeschichte der Marie Beaumarchais wird das eigentliche Thema. Wie in der „Laune des Verliebten", grausamer freilich, straft Goethe sich selbst, indem er der verlassenen Friederike ein Denkmal errichtet. — „Clavigo" ist Goethes effektvollstes Theaterstück; die Schwindsucht, die antihöfische Tendenz, die Überraschung, der melodramatische Schluß arbeiten sich in die Hände. Aber es enthält einen ganz neuen, ausgezeichnet beobachteten Charakter: den Carlos, in dem Goethe die menschenfeindliche Klugheit und scharfe Überlegenheit seines Freundes Merck mit dem Typus des Realisten, der für ihn ein neues Interesse gewonnen hatte, seit er dem Sturm und Drang entflohen war, zusammenschmilzt.

Denn nicht nur innere Momente führen ihn über die Epoche der Naturschwärmerei fort. In Frankfurt brachte ihn die Liebe zu Anna Elisabeth Schönemann zum erstenmal in elegante Kreise: die reiche reformierte Kolonie von Handelsherren trat anders auf als die lutherischen Patrizier. Wie Heines „Atta Troll" die Deutschtümler mit Bären vergleicht, so kam sich der Genosse der Haindichter in „Lilis Park" selbst wie ein Bär vor. Adelheid im „Götz" war viel mehr die vornehme Intrigantin als die elegante Dame von Welt, die in den „Wilhelm Meister" ihren Einzug halten wird. Eine leise Sehnsucht nach feineren Umgangsformen kündigt sich an, eine unbewußte Vorbereitung auf Weimar — wo er sich freilich dem Hofton noch vielfach versagte. Auf der andern Seite widerstrebt er dem Äußerlichen und Gezierten dieses Salontons. Die Verlobung gerät ins Wanken und ward schließlich aufgelöst, ohne wie es scheint allzu tiefe Nachempfindungen zu hinterlassen.

Schritt für Schritt wird er in den neuen Zauberkreis gezogen. Eine Reise in die Schweiz (Mai 1775) mit den Grafen Stolberg und Haugwitz, führt ihn zuerst in die Welt der Aristokratie. Rousseausche Bäder im fließenden Wasser lenken ihn auf ein Problem der bildenden Kunst hin, auf das Bild des nackten Menschen; er widmet ihm in den „Briefen aus der Schweiz" (1808 erschienen), einem zynischen Kapitelchen als Nachtrag zum „Werther" (wie Lessing es gefordert) eine erste Studie, in der Heinses Einfluß sich verrät. — Dann lernt er den jungen Herzog Karl August von Weimar kennen und seine Braut; man gefällt sich. Der Herzog lädt ihn nach Weimar, zunächst wohl nur, um gegen die steifen Herren zu Hause einen Gesellschafter zu haben,



Goethe

Gezeichnet und gestochen von H. Lips 1791

dessen Temperament dem seinen mehr entsprach. Goethe schwankt, der Vater rät ab; schließlich folgt der Dichter der inneren Stimme, die ihn nach einer gehobenen Existenz, einem bewegteren Dasein, neuen Lebensmöglichkeiten streben hieß; am 7. November 1775 ist er in Weimar, um es dauernd nur noch während der Italienischen Reise zu verlassen.

Ganz gewiß lassen die Bedenken des Vaters sich verstehen, und erst recht die Opposition der Einheimischen. Europa stand unter dem Zeichen eines bösen Gestirns, das erst die große Revolution wegfegte: fast überall an großen und kleinen Höfen herrschte der „Günstling". Wenn die braven alten Beamten in Weimar fürchteten, der „ausländische" Günstling werde die Zügel in die Hand bekommen, war ihre Abwehr Notwehr. Aber Goethe hat sich durch solche politische Phantasien kaum auf Augenblicke versucht gefühlt. Nicht mehr der Stürmer und Dränger kam, auch nicht mehr der empfindsame Lyriker der Wertherzeit. Jenen hätte es wohl gelüstet, mit einem Staat „Fangball zu spielen", diesen wenigstens in der weichlichen Art des Gleimschen „Halladat" oder des Claudiusschen „Boten" moralistische Volkserziehung am falschen Ende anzupacken. Goethe hatte beides überwunden, den Naturalismus der rohen Kraft und den Idealismus der Hingabe an das eigene Temperament. Er trat in seine realistische Periode ein. Realistisch, nicht mehr naturalistisch: auf immer tiefere Erfassung, immer feinere Beobachtung gerichtet, die dann aber nicht impressionistisch wiedergegeben, sondern künstlerisch verarbeitet werden sollte. Realistisch, nicht mehr idealistisch: nicht mehr von allgemeinen Anschauungen und Typen aus, sondern aus der Einzelbeobachtung heraus.

Und so fallen, was man nicht genügend zu beachten pflegt, auch in diesen Weimarer Jahren der Selbsterziehung (1775—1786) die Erziehung und Wandlung des Menschen und des Dichters zusammen. Dies eben erklärt auch die wundersame Bedeutung, die Charlotte von Stein für ihn gewann. Auch in ihr, wie in Götz oder Werther oder Carlos, ist das symbolische Element neben dem individuellen vorhanden. Die wirkliche Frau von Stein, eine kluge und menschenkundige Hofdame von altem Adel, ist ganz gewiß ein Ideal so wenig gewesen wie Dantes Beatrice, die vermutlich, und Novalis' Sophie, die leider nachweislich nur ein beliebiges junges Mädchen mit dem Reiz der Jugend und der Mädchenhaftigkeit war. Aber diese Frau besaß, was Goethe suchte: Sicherheit, Ruhe, Harmonie — was freilich alles der Bruch mit ihm ihr später rauben sollte. Sie wurde für Goethe das Sinnbild

jener humanen „Vollendung“, die er begehrte, und die zu der Anmut und Eleganz des Auftretens so gut gehörte wie die Fähigkeit und der gute Wille zu folgen, wenn kluge Männer sprechen. Ihre Ruhe „tropfte Mäßigung dem heißen Blute“, ihre Nüchternheit selbst ward seinem Titanismus eine wohltätige Schranke. Wir vermögen uns weder W. Bodes Enthusiasmus anzueignen, der meint, wenn Goethe sich ganz der Leitung der Frau von Stein anvertraut haben würde, hätte etwas Rechtes aus ihm werden können; noch gar dem häßlichen Eifer Ed. Engels, Goethe eine völlige Verkehrtheit in seiner Wahl nachzuweisen. Genau sieht kein Verliebter seine Erwählte; bei Goethe aber ist die dichterische Stilisierung wirksam — und fast eine geheime Absicht, die erwählte Dame zum Symbol zu erheben. Woneben alle menschlichen Beziehungen vollen Raum der Betätigung hatten.

Aber Charlotte von Stein dürfte uns hier, wo das Biographische nur um seiner literarhistorischen Bedeutung willen besprochen werden kann, so lange nicht beschäftigen, wenn sie nicht ein Sinnbild auch für die dichterische Entwicklung Goethes wäre. Wie die „Frau Mâze“ der Minnesinger, ist sie die Schutzgöttin derjenigen Stimmung, die jetzt sein Leben und seine Dichtung erfüllt: einer gehobenen Stimmung freudiger Selbstbeherrschung. Das Hochgemute Walthers und Wolframs kehrt wieder. Nicht daß eine kalte Ästhetengleichgültigkeit gegen die wirkliche Welt ihm eine Existenz im „Turm von Elfenbein“ ermöglicht hätte! „Hier will das Drama gar nicht fort“, schreibt er, „es ist verflucht, der König in Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwirker in Apolda hungerte.“ Der Legationsrat und (1782) Geheime Rat ist für die Hebung von Bildung und Wohlstand eifrig und ganz im Sinne der unübertrefflichen aufklärerischen Beamten Friedrichs des Großen, der Zedlitz, Coccej, Struensee tätig; die „Erziehung des Fürsten“, dies Lieblingsthema der Popularphilosophen, wird an Karl Augusts Sturm und Drang tapfer und tatkräftig ins Werk gesetzt und in dem herrlichen Gedicht „Ilmenau“ als Kunstwerk geschildert. Diplomatische Verhandlungen mit den Nachbarstaaten wechseln mit Schreibergeschäften ab, die Goethe nie romantisch genug war zu verachten. Aber ebenso war Wolfram vor allem Ritter, war Gottfried vielleicht Stadtschreiber von Straßburg und die Grimmelshausen und Moscherosch tüchtige Beamte. Das alles gibt gerade die feste Wirklichkeitsgrundlage, auf der der Poet seine dichterische Welt aufbaut. „In mir reinigt sich's unendlich.“ „Ich gehe still in meinem Wesen fort.“ „Die liebe süße Ordnung meiner Tage und Stunden —.“ „Da alles epochenweise mit

mir geht, so hoff ich, die neue Veränderung und Erweiterung meiner Bestimmung soll mir und andern wohltun." So klingt aus den Tagebüchern, den demütigen Dienern seiner Selbstüberwachung und Selbsterziehung, der Jubel über die inneren Fortschritte. Seit Goethe aufgehört hat, nur Dichter zu sein, ist er erst der große Dichter geworden.

Er kommt, was für den Dichter entscheidend wird, in ein ganz neues Verhältnis zu den Menschen und zur Natur. Die Art des Anakreontikers, des Stürmers und Drängers, des Sentimentalen war darin die gleiche gewesen, daß der Poet sich aussuchte, was seiner poetischen Vorliebe entsprach. Jetzt nähert sich Goethe der modernen Auffassung, wonach der Dichter alles durch intensives Erleben sich dichterisch zu eigen machen kann — eine Anschauung, die er in Rom durch K. Ph. Moritz formulieren ließ und die bei den Romantikern zu dem großartigen Dogma von der „fortschreitenden Universalpoesie" wurde. Das kleine Schauspiel „Die Geschwister" (1776) tut sich etwas darauf zugut, daß in einer keineswegs komischen Stimmung das Wort „Käse" ausgesprochen wird. Die fingierte „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung" (1776) hatte in dem alten Meister gerade diese Entschiedenheit der universellen Stoffwahl gerühmt:

Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn —

Diese durch und durch poetische Weltstimmung Goethes wird naturgemäß vor allem in der Lyrik fruchtbar. Er versenkt sich in Stimmungen der ungeteilten Natur, Mondlandschaft, Wasserglanz: „Füllest wieder Busch und Tal —", „der Fischer", „der Erlkönig". Er hört der unbelebten Natur ihre Klänge ab: „Gesang der Geister über den Wassern." Er versinnbildlicht wie die hellenische Mythologie die Urgefühle des Menschen, die Sehnsucht nach dem Erhabenen („Ganymed"), das Abhängigkeitsgefühl („Grenzen der Menschheit"), die Humanität („Das Göttliche"). Dies aus der ganzen Breite der belebten oder unbelebten Natur ausströmende Weltgefühl flutet über die festgeschnittenen Strophenformen hinaus und findet in den freieren Großstrophen, den beweglicheren Versen der „freien Rhythmen" sein Organ; wir verglichen die Form schon mit dem mittelhochdeutschen Minneleich. Aber wieder bildet doch diese ganze mächtige lyrische Strömung nur seine innere

Grundbewegung nach; zu fester Form sollte sie in einem Lehrgedicht „die Geheimnisse" (1784—1785) kristallisieren, das balladenhaft in lyrischer Epik von einer Gralsburg erzählt hätte, deren eigentlicher Baumeister wohl doch Humanus — Herder gewesen wäre. Sie hätte Goethe als Vollender auch der Aufklärungsepik gezeigt; doch seine rasche Entwicklung ließ ihn trotz wiederholter Entwürfe zu einem größeren Lehrgedicht nie gelangen.

Allein auch dem Menschen kann das Erreichte nicht einfach zinsentragendes poetisches Kapital werden, wie Wieland seine Lebenserfahrung. Es wird ihm zuviel der Harmonie, der Gelassenheit; zuviel — und doch nicht genug. Denn wohl fühlte Goethe, was ihm Hebbel mit Unrecht abstritt: daß das Schöne aus dem Kampf geboren werden muß; das Apollinische aus dem Dionysischen. Was bedeutet die unüberwindliche Sehnsucht nach Italien? Nur Sehnsucht nach schöner Kunst, Landschaft, Volksart? Alles dies, gewiß; aber alles dies als Mittel. Was Goethe braucht, sind neue starke Erlebnisse — Erlebnisse, die nicht mehr von einer Persönlichkeit ausgestrahlt werden können, Herder, Friederike, Frau von Stein; Erlebnisse, die eine so breite Grundlage haben fast wie die Natur selbst. Das konnte Thüringen, konnte Deutschland seinem Wesen damals nicht geben. Alles schien ihm hier formlos, die einst verehrte altdeutsche Kunst, die allzu gemütliche thüringische Landschaft (er hat sie sich erst mit Beleuchtungseffekten wie bei der Aufführung der „Fischerin" oder bei der Erfindung des „Märchens" poetisieren müssen), die allzu wohltemperierte Volksart. Südliche Art versprach Erfüllung. Italienische Landschaften kannte schon der Knabe aus den Kupferstichen und den Erzählungen des Vaters; und ganz halten sie, was seine Kunstlehre jetzt fordert: Ineinsbildung von Natur und Kunst. Unsere waldbedeckten Bergkuppen sagen dem Gemüt mehr — den Klassizisten entzücken die reinen Formen der baumlosen Berge Italiens. Die Ruine ist hier ein Stück Landschaft, die Landschaft überall eine Kulturerinnerung. Und umgekehrt: die Kunst der Alten erschien ihm ganz als Natur, als Aufdeckung der innerlichsten Kunst der Natur selbst in jenen großen ewigen Typen, die die Römischen Elegien schildern:

> Jupiter senket die göttliche Stirn, und Juno erhebt sie,
> Phöbus schreitet hervor, schüttelt das lockige Haupt;
> Trocken schauet Minerva herab —

Endlich aber das italienische Volksleben galt längst, und nicht mit Unrecht, als das künstlerisch durchgebildetste. Die uralte Kulturtradition und die neuen

Zauberkräfte der katholischen Kirche, die Gunst des Klimas und die alte Gewohnheit des Fremdenzuflusses — alles hatte Tracht, Sitte, Fest in Italien bunt und lebendig erhalten wie sonst nur in kulturfremden abgelegenen Landen. Die Machthaber begünstigten diese der Kunst verschwisterten Feste: Karneval, Wettrennen, Illumination in Rom, Heiligenfeier in Neapel oder Palermo. Was wollte dagegen das kümmerliche Vegetieren altdeutscher Volksfeste bedeuten, denen aufklärerische Polizei oder orthodoxer Glaubenseifer gleich sehr abhold waren? Goethe selbst hatte am Hof etwas von dem Schimmer des Festlebens in Liebhaberaufführungen, Beleuchtungen und dergleichen an die Stelle der abgeschmackten Maskeraden und Ballette Besserischen Angedenkens gesetzt; (nach der Heimkehr hat er noch folgerechter das Renaissancefest wie in den zweiten Teil des „Faust", so auch in die Feiertage des Hoflebens einzuführen gesucht) — es blieben künstliche Arrangements ohne die Grundlage der „Natur".

Nach einer Existenz, die Kunst und Natur in selbstgefestigtem Bunde zeigte, lechzte Goethe; nach den starken Eindrücken, die er von der Anschauung antiker Kunst, antik-moderner Landschaft, modernen südlichen Volkslebens erhoffen durfte. Goethe war, trotz seiner Deutschheit, man könnte fast sagen durch seine Deutschheit ein halber Italiener: seine damals noch ganz undeutsche Lust im Freien zu leben, seine Neigung zu bildlicher Rede, seine demokratische Behandlung der Menschen bei aristokratischer Staatsauffassung, seine Freude am Fest, am Symbol, selbst seine Liebe zur leichten Musik und innere Abweisung Beethovens — es sind südländische Züge mehr als eines gebildeten Deutschen jener Zeit. Goethe eröffnet jene Epoche der „Italomanie", in der es den Platen und Waiblinger schöner schien, als Bettler an den Peterspforten zu schlafen als daheim in weichen Betten und Schillers Vers ihnen Wahrheit ward; die alte Sehnsucht der Germanen, das Hesperien, das ewige Mailand jenseits der Alpen zu erobern, ist in ihm rein geistig geworden. So gehört der große Deutsche zu denen, die nach einem schönen Dichterwort „das Heimweh trieb von Hause"; und beklagen wir, was uns doch so unendlich reife Frucht trug, so müssen wir doch bedenken, daß eben erst durch Goethe, Schiller und vor allem die Romantik auch in Deutschland jene poetische Atmosphäre erschaffen wurde, die die Anakreontiker oder Klopstock künstlich fingieren mußten, die aber, bei geringerer Dichte freilich, den südlichen Ländern nie verloren ging.

Vom September 1786 bis April 1788 war Goethe dort, wohin das Sehn-

suchtslied Mignons seinen Wilhelm Meister gezogen hatte. Die wichtigsten Stationen sind der erste Aufenthalt in Rom vom 1. November 1786 an, der in Sizilien und der zweite in Rom Juni 1787 bis April 1788. Am 18. Juni 1788 war er wieder in Weimar. Er hatte es versucht, ganz zum Römer zu werden, zum deutschen Künstler in Rom; vor diesem Schicksal des Maler Müller hat ihn die deutsche Art doch bewahrt. Aber unverlierbar war ihm, was Italien ihm gegeben hatte. Es war nicht bloß Segensreiches. Ein unüberwindliches Heimweh nach Italien ließ Goethe nie wieder ganz in der Heimat heimisch werden; zwischen dem großen Dichter und der Heerschar der Leser trat eine Entfremdung ein, die nur mit und durch Schiller vorübergehend überwunden wurde; die kühne frische Art des Charakterisierens, die unmittelbar vor der Reise noch „Egmont" zeigt, kehrt nicht wieder. Aber seine Kunst in ihrer eigensten Form erreichte ihre Höhe. Eine künstlerisch durchgebildete Natur als Grundlage menschlicher Erlebnisse von tief persönlicher Eigenart bei allgemeiner typischer Bedeutung — so könnte man sie umschreiben. Gilt das im Prinzip wenigstens auch schon für die Weimarer Zeit — die doch aber vorher kein großes Werk zur vollen Entfaltung brachte — so kommt die starke Betonung der Form als Neues hinzu, der Antike und der romanischen Kunstanschauung entsprechend. Illusion streben noch „Werther" an, der „Urmeister", „Clavigo", oder „Stella", das unselbständigste Werk Goethes, ein Schauspiel für Liebende mit tendenziöser Schlußwendung (1775). Was er jetzt gibt, will Kunstwerk sein und als solches gewürdigt werden. Geändert sind nunmehr die Voraussetzungen, der Stil, die Charakterzeichnung — eine Gestalt wie den Valentin hätte Goethe nach Italien nicht mehr erschaffen können, eine solche wie die Helena nicht vorher.

Drei große Dramen umklammern die Zeit der Italienischen Reise. Der „Egmont" (1775 begonnen, 1781 beinahe, 5. September 1787 wirklich vollendet) ist noch überwiegend „voritalienisch"; doch auch dies Drama teilt mit „Iphigenie" und „Tasso" die entschiedene Konzentration auf die seelische Entwicklung einer Hauptfigur, die Freude am Lokalkolorit und die, wenn man so sagen kann, höfische Luft, die hier freilich noch viel kräftiger mit Volksszenen wechselt. — Das Drama ist die „Geschichte des Grafen Egmont"; durchaus kein historisches Drama, trotz der historischen Zeichnung von Ort und Umgebung, sondern ein „symbolisches": die Nacherzählung des Lebens einer typischen Persönlichkeit. Und doch! welcher Abstand vom „Götz"! Bei aller lockern Fügung der Szenen jetzt strenge Einheit der Handlung. Bei

aller Beweglichkeit der Sprache überall eine dramatische Zuspitzung statt der genrebildlichen Breite. Nicht die unmittelbare Vergegenwärtigung wirklicher Vorgänge ist das Ziel, sondern die Veranschaulichung eines in dem Charakter des Helden unvermeidlich begründeten Schicksals.

Egmont ist der ideale Jüngling, wie Werther der deutsche Jüngling von 1770 war. Was ist an ihm niederländisch? was sechzehntes Jahrhundert? Freiheitsliebend, tapfer, verliebt, leichtsinnig, bezaubernd — ist es nicht fast der berüchtigte „vollkommene Held" des Romans? Und doch nicht. Ein leichter Zug weltschmerzlicher Resignation; der Nachglanz großer Siege; und vor allem: sein Verhältnis zu Oranien; das sind individuelle Züge. Oranien ganz Überlegung, Egmont ganz Instinkt; eine „dämonische" Natur, hinreißend, aber auch sich selbst ins Verderben reißend — gespiegelt in aller Augen, der klugen Regentin, die ihn liebt; Albas, der ihn fürchtet; des Volks, das für ihn schwärmt — so sehen wir Egmont. Kein anderes Stück Goethes ist so von einer Person beherrscht, die „Natürliche Tochter" vielleicht ausgenommen; und doch ist jede Nebenfigur deutlich und fest gezeichnet.

In andern Punkten verrät es sich aber, daß der „Egmont", das erste klassizistische Drama Goethes, eben ein neues Anfängerstück ist. Die großen Redezweikämpfe der antiken und französischen Tradition sind erst in „Iphigenie" und „Tasso" ganz in die Entwicklung des Dramas eingegangen; hier, durch die Prosa noch vortragsmäßiger wirkend, klingen die an sich höchst bedeutenden Gespräche Egmonts mit Oranien und besonders mit Alba zu selbständig; aus Charakterstudien werden platonische Dialoge. Geradezu stillos wirkt der melodramatische Schluß: als sollte versäumte Poesie nachgeholt werden. Auch die böse, Vielen anstößige Stelle, in der Egmont sein Klärchen dem letzten Freunde vermacht, ist nur aus dieser Opernsentimentalität zu erklären, die von den stark shakespearisierenden kräftigen Volksszenen des Anfangs so verletzend absticht: „Grüße mein Lottchen, Freund."

Viel reicher haben die beiden andern Dramen von Goethes höchster Zeit die italische Mitgift erhalten.

„Iphigenie auf Tauris" ging durch vier Gestalten hindurch: 11. Februar bis 28. März 1779 die erste Abfassung in Prosa — Frühjahr 1780 Umguß in freie Jamben — April bis November 1781 Rückführung in Prosa — September bis Dezember 1786 die jetzige Gestalt in fünffüßigen Jamben. Und nur einem Goethe konnte das Wunder gelingen, sie mit jeder

Wandlung zu höherer Schönheit zu steigern — was beim „Faust", beim „Wilhelm Meister", ja beim „Götz" keineswegs immer gelang!

Wenn „Egmont" ganz von dem Bild einer Person ausgeht, so ist dagegen in „Iphigenie" das Ursprüngliche und Beherrschende eine Stimmung: die der Verbannung. Im Exil empfand sich Goethe in der eigenen Heimat, seit die Sehnsucht nach dem Süden über ihn Herr geworden war; das Land der Griechen mit der Seele suchend hat er dies hohe Lied der Verbannung gedichtet. Iphigenie ist die Verkörperung dieser Sehnsucht: die verbannte Priesterin. Verbannt ist Orest, nicht nur aus der Heimat, auch aus seinem eigenen Wesen verjagt, weggepeitscht; die Heimkehr zu sich selbst ist die Achse des Stückes. Und wie Iphigenie Züge von Frau von Stein erhielt, so dankt der beruhigte, besänftigte Dichter ihr, die ihn geheilt hat. Thoas sogar sieht sehnsüchtig zurück in eine Zeit, da er noch ganz bei sich daheim war, die Gattin, den Sohn neben sich, völlig eins mit seinem Volke.

Diese Verbannung wird auch szenisch illustriert. Mit den ersten Versen wird der heilige Hain angerufen, der die ganze Handlung wie eine isolierende Mauer umgibt: in ihm leben die Gestalten wie eingeschlossen, und zugleich symbolisiert er ihre Abtrennung von dem Zuschauerraum, die Entfernung des Kunstwerks von dem Publikum. Es wäre dreist, wollten wir uns auf diese Bühne setzen wie wir unwillkürlich neben Rosmer und Rebekka Platz nehmen!

Die Handlung ist der der „Minna von Barnhelm" und also der des „Philoktet" verwandt: Wiedergewinnung eines verlorenen Menschen. Durch ihre edle Weiblichkeit besiegt Iphigenie alle Hindernisse — eine hohe Verherrlichung der Frau, überzeugender als die Schlußverse des zweiten „Faust"! Nicht eine Verherrlichung der „Wahrheit", durch die sie Thaos bezwingt, soll man als Hauptton heraushören — sie ist nur ein einzelner Zug in der reinen Menschlichkeit dieser Priesterin.

Aber gewiß ist diese Humanität eine moderne, eine deutsche. Antik ist die „Iphigenie" nur dem Ziel nach. Deutsch ist die Gesinnung, französisch-klassizistisch die Technik — die sogar die Andeutung eines Liebesverhältnisses zwischen Iphigenie und Pylades sich nicht völlig versagt! —; und die Sprache mit ihren antikisierenden Epithetis — wie „ehern" — ist antikisierend, nicht antikisch.

Ähnliches würde wohl von der „Iphigenie in Delphi" und der „Nausikaa" gelten, wäre es nicht bei der einen beim Plan, bei der andern bei dem höchst interessanten und lebensvollen Bruchstück geblieben. Eine völlig neue Stufe

der Entwicklung aber zeigt „Tasso" — die Überwindung des klassizistischen Vorbilds wie nach dem „Götz" dasjenige des Shakespeare überwunden war. „Torquato Tasso" hält die drei Einheiten strengstens inne — und hat doch mit dem klassischen Drama Frankreichs innerlich nichts gemein. Es ist schlechtweg das erste „moderne" Trauerspiel, in noch strengerem Sinn als „Werthers Leiden" der erste „moderne" Roman ist.

Dies einheitlichste Werk Goethes entstand in langer Arbeit. März 1780 bis 1781 waren die beiden ersten Akte geschrieben, dann blieb es liegen. In Italien nahm Goethe es wieder auf und wandelte die rhythmisch bewegte Prosa, die es mit „Egmont" und der frühren „Iphigenie" teilte, in den Blankvers. Im März und April 1787 entwarf er einen neuen Plan; aber erst im Juli 1789 war das langsam reifende Werk vollendet.

Wir sahen den dramatischen Fortschritt von „Götz" zu „Clavigo", von „Clavigo" zu „Egmont", von „Egmont" zu „Iphigenie" in der immer strengeren Einheitlichkeit. „Götz von Berlichingen" ist ein Zeitgemälde mit einem Haupthelden; „Clavigo" ein Intrigendrama mit mehreren Hauptfiguren, strenger in der Handlung, lockerer in der Verteilung der Sehpunkte; „Egmont" bereits die Geschichte einer Persönlichkeit, doch mit loser Hinzufügung von Genrebildern; „Iphigenie" faßt alle Figuren und alle Handlung in eine Stimmung zusammen — aber erst „Tasso" ist ganz streng der Ablauf eines Schicksals aus seinen deutlich gezeichneten Voraussetzungen. Ein „fünfter Akt" wenn man will, wie die Tragödien Ibsens; eine Katastrophe, die aus dem Wesen einer Figur folgt, sobald der Zustand dazu reif ist. Kein Wort in diesem doch mit Worten nicht sparenden Drama, das nicht auf Tassos Schicksal Bezug hätte; keine Situation, die die Entwicklung dieses Schicksals nicht verdeutlichte; und doch nirgends auch nur entfernt die störend kluge Rechenkunst der „Emilia Galotti". Ein Drama voll strengster Folgerichtigkeit, und doch ganz gesättigt von Stimmung, Lyrik, Erlebnis. Auch Goethe ist ein gleich vollendetes Werk nicht wieder geglückt; am ehesten wäre vielleicht eins zu vergleichen, das einstweilen unter der „allgemeinen Geringschätzung" noch ebenso leidet, wie durch Generationen der „Tasso": die wunderschöne „Pandora".

Wie in der „Iphigenie" der heilige Hain, wird hier der Park von Belriguardo sofort vor Auge und Sinn des Zuschauers gerufen; wie denn für den reifen Goethe der Hintergrund immer einen wesentlichen Teil der Exposition bildet — man denke nur an die des zweiten Teils des „Faust"! Es ist ein

Park, eine Landschaft wie der „Italiener" Goethe sie begehrt; kein heiliger Hain einer Gottheit, sondern der künstliche Garten eines Fürsten; ein rechtes Stück Renaissancelandschaft, ein Fest der Natur, mit der Huldigung für berühmte Dichter, mit Ruhebänken und dichten Baumgruppen ausgeschmückt — ein Stück italienischer Kunstlandschaft, wie Mignon es ersehnt! Dieser Hintergrund aber ist keine bloße Kulisse, kein historisches Lokalzeichen; er gehört zur Handlung, er ist ein Stück Motivierung. Alles geht aus diesem Boden notwendig hervor; alle Personen sind durch ihn (wie Gerhart Hauptmann sagen würde) zu einem „Komplex" zusammengeschlossen, während doch die Begegnung Iphigeniens mit Orest ein ungeheurer Zufall bleibt.

Die Stimmung ist die eines Renaissancehofes. Gewiß ist er viel weicher gefaßt als etwa in C. F. Meyers „Angela Borgia"; aber Gefahr sieht man auch hinter diesen höfisch erzogenen Gestalten hervorblinken, und Tassos Klagen über seine Verhaftung, wenn auch nur subjektiv berechtigt, lassen an Schubarts Schicksal einen Augenblick lang denken. Die Gefahr, Genosse der Götter, auch nur der irdischen, zu sein wird durch das strenge Zeremoniell des formfrohen Hofes nur gesteigert. Lebenslust in jeder Gestalt liegt in der Luft! Freude an schöner Natur, an Poesie, an Macht und Gunstbezeigung, an Intrige und Kampf. Dies eine „Tragödie der Empfindlichkeit", wie Franz Dingelstedt meinte? Es ist die Tragödie der beständig gespannten Situation, in der Antonio wie Tasso, die Prinzessin wie die Gräfin täglich und stündlich um die Gunst des allmächtigen Gebieters ringen müssen.

Alfonso ist edel, und er ist viel mehr als die Aufführungen unserer Theater zugestehen eine Hauptfigur des Dramas. In ihm treffen alle Tendenzen zusammen: die Kunstliebe, die Politik, die Lebensfreude. Was bei jeder andern Gestalt in einiger Übertreibung erscheint, ist bei ihm harmonisch, freilich auch in einiger Blässe geeint. Er ist nicht bloß zwischen Tasso und Antonio der natürliche Vermittler, sondern auch zwischen der Prinzessin, die ganz Selbstverleugnung, und Leonore Sanvitale, die ganz Egoismus ist, wenn auch in liebenswürdiger Form. All diese Gestalten sind Naturprodukte dieses Bodens, den der Park symbolisiert. Zum erstenmal tritt bei Goethe auf, was wir dann (unter seinem Widerspruch!) bei Schiller herrschen sehen: die Motivierung aus dem Ganzen anstelle der Motivierung von Moment zu Moment.

Vor allem aber sind die beiden Männer, deren unlöslichen Antagonismus der Dichter selbst hervorhebt, diesem Boden entwachsen, diesem Boden der politischen Tätigkeit und des Mäzenatentums. Tasso ist *der* Dichter, wie

Goethe es noch in der Wertherzeit war; Goethe aber hat dies Stadium überwunden und fast zu sehr betrachtet er den „gesteigerten Werther“ Tasso jetzt mit Antonios Augen. Antonio ist kein Bösewicht; er ist der Realist und (wie Schiller diesen schildert) ein wenig Philister: „Es bleibt von dem Realisten nichts übrig, als in Rücksicht auf das Theoretische ein nüchterner Beobachtungsgeist und eine feste Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugnis der Sinne, in Rücksicht auf das Praktische eine resignierte Unterwerfung unter die Notwendigkeit der Natur.“ Tasso ist der Idealist, und ein Stückchen Phantast: „im Theoretischen ein unruhiger Spekulationsgeist, der auf das Unbedingte in allen Erkenntnissen dringt, im Praktischen ein moralischer Rigorist, der auf dem Unbedingten in Willenshandlungen besteht“.

Tasso, könnte man auch sagen, ist der Romantiker, dem die Berauschung im „hohen Moment“ Bedürfnis ist, ein geistiger Alkoholiker, dem die Welt trübe ist ohne den Rausch der Liebe oder des Hasses, überschwenglicher Hoffnung oder hoffnungsloser Verzweiflung. Ein Dichter, in dem die echt romantische — und moderne Jagd nach dem Erlebnis zur Umdichtung der Wirklichkeit führt. Grillparzers moderne Dichternatur hat nicht zufällig den „Tasso“ zum Prototyp all seiner klassizistischen Dramen gemacht...

Ganz frei ist hier auch der Stil aus den Bedingungen des Dramas selbst erwachsen. Die großen Gespräche liegen in der Natur Tassos und der Prinzessin, liegen in der Atmosphäre des Musenhofs begründet. Die prachtvollen Sentenzen sind, was rechte dramatische Sentenzen immer sind, Brücken von der Bühne zum Publikum, Momente der Übereinstimmung, des Übereinklangs von Dichter und Hörer; aber sie sind zugleich eine notwendige Ausdrucksweise für diese Menschen... Und so bricht Tasso zusammen mit einer schönen poetischen Wendung auf den Lippen, wie die Marquis des Ancien Régime mit einem Bonmot starben...

Aber Goethe war weder Tasso noch Antonio, und Weimar, trotz der schönen Wendungen, die dahinzielen, war nicht Ferrara. In der Heimat fühlte er überall den Abstand: dort war alles geblieben, er war ein anderer geworden. Der Bruch mit Frau von Stein war so unvermeidlich wie der mit einem Publikum, das Schillers „Räuber“ und Heinses „Ardinghello“ bejubelte. Die Erzieherin zur Mäßigkeit erschien nun selbst nüchtern; Christine Vulpius, das derbe Mädchen aus dem Volk, nahm er als „Natur“ in sein Haus; wie konnte Frau von Stein das ertragen, das verzeihen?

Noch versucht er, sich Italien vorzutäuschen: die „Römischen Elegien“

(1790) dichten Christiane in eine römische Faustina um und suchen die Freiheit römischer Erotik auf deutschen Boden zu verpflanzen; aber nicht einmal Herder vermochte das klassische Kunstwerk als solches aufzunehmen. — Der Plan einer neuen italienischen Reise führte nur bis zu dem Goethe nie sympathischen Venedig und zeitigte nur die verdrießlichen, Venedig und Deutschland gleich wenig schonenden „Venetianischen Epigramme" (1790). Dann hörte die Verstimmung sogar auf, produktiv zu sein. Für Jahre zog sich Goethe von dem Publikum, ja von der Dichtung nahezu ganz zurück. Sie waren ihm nicht verloren, auch nicht dem Dichter: diese Jahre der Ausbildung des Forschers sammelten für den zweiten Teil des „Faust". Aber im ganzen waren es doch Jahre einer gewissen geistigen Suspension; Jahre, möchte man sagen, in denen er auf Schiller wartete.

Gedichtet hat er auch in diesen Jahren; etwa die politischen Tendenzstücke „Der Großkophta" (1791) und „Der Bürgergeneral" (1793) — Stücke, auf die man Alexander Meyers witziges Wort anwenden möchte: sie genießen die unverdiente Ehre, von Goethe gedichtet zu sein. Viel wichtiger ist die wissenschaftliche Tätigkeit dieser Jahre: die Selbsterziehung des Gelehrten, der selbst auf dem Feldzug in die Champagne mit sich psychologische Experimente anstellt: wie der Kanonendonner auf ihn wirkt; die Vertiefung in die schaffenden Künste der Natur: wie sie malt — Farbenlehre —; wie sie formt — Geologie, Osteologie —; wie sie entwirft — Naturphilosophie. — Wissenschaftlichen Charakter hat gewissermaßen auch die Hauptdichtung dieser Zeit: „Reineke Fuchs" (1793), die Umsetzung von Gottscheds nicht schlechter Ausgabe in Hexameter — eine objektive Typenlehre der Tiere — oder der Menschen.

Endlich war „ausgefüllt der Kreis der Zeit". Wie Nord- und Süddeutschland einmal zueinander kommen mußten nach langer Befehdung und Entfremdung, so mußten Goethe und Schiller sich finden. Aber es war ein schweres Werk, was das Schicksal unserer Literatur, unseres Volks da zu vollbringen hatte!

Wir haben die einzelnen Stadien dieses Weges hier nicht zu schildern. Die Hauptsache ist dies, daß kein fremder Rat oder Zwang die beiden Großen zusammenführte, sondern zunächst eine konvergente Entwicklung beider, und dann, von ihr mitbedingt, Schillers mächtiger Ansturm. Sie näherten sich beide, jeder von seinem Standpunkt aus, jener Welt- und Kunstanschauung, die wir die der Goethe-Schiller-Kultur nennen.

Den Mittelpunkt dieser Anschauung, von der die neuere Kulturentwicklung nicht nur Deutschlands, sondern der modernen Kulturwelt mitbestimmt worden ist, bildet ein erst von Schiller klar formulierter Begriff: der der ästhetischen Erziehung. Er enthält eine ganze Reihe von Bestandteilen, auf deren historische und philosophische Grundlage wir nicht eingehen; wir erinnern nur an Namen wie Shaftesbury, Winckelmann, Herder und an Ideen wie die des vollkommenen Menschen, der übernationalen Verschmelzung naitonaler Tugenden, der Humanität. — Vorausgesetzt wird zunächst die Anerkennung eines allgemein menschlichen Ideals, das annähernd oder tatsächlich von den Griechen erreicht sei. Zweitens: daß eben dies Ideal für die Gegenwart wünschenswert und erreichbar sei. Drittens: zu erreichen sei es auf dem Wege der Erziehung d. h. der bewußten systematischen Aneignung. Viertens: diese Erziehung selbst sei unmittelbar auf das ästhetische Ideal eines freien Menschen, einer „schönen Seele" zu richten; nur an diesem Maß sei jeder Fortschrittt zu messen. Womit denn von selbst das letzte Postulat gegeben scheint, daß der Künstler als der wahre und bevorrechtete Erzieher des Volks anzusehen ist.

An jedem dieser fünf Punkte kann und muß Widerspruch einsetzen. Am stärksten bei dem ersten: wir stehen wieder dem individualistischen und nationalen Standpunkt des Sturmes und Dranges näher, der die Existenz eines allgemein gültigen Vorbilds leugnet und bestreitet. Auch denken wir zu historisch, um ein Ideal früherer Zeiten, möchten wir es selbst sehnsüchtig als ein höchstes anerkennen, der Gegenwart zuzumuten. Der Begriff der Erziehung ist in weitem Umfang dem eines entschiedenen Zutrauens zu der Kraft innerer Anlagen gewichen; doch scheint der Gipfel der Antipädagogik, die eine Zeitlang sich völlig sturm- und drangmäßig gebärdete, bereits wieder überwunden. Die beständige unmittelbar ästhetisch gerichtete Erziehung jedenfalls wird nur in engsten Kreisen — die wir eben als die des „Ästheten" mit Mißbilligung zu bezeichnen pflegen — aufrecht gehalten; allgemeiner herrscht die Anschauung, daß aus einer gesunden Pflege aller Kräfte, selbst von vornherein keineswegs ästhetisch anmutender, der beste Pflanzboden erwächst. Und neben dem Künstler geben wir deshalb dem „militärischen Turnlehrer" — wie Gustav Freytag etwas zu spartanisch unsere Offiziere nannte — dem Kaufmann, allmählich ein ganz klein wenig auch dem Politiker, und allgemein dem „Lehrer", dem Vermittler schon fest geformter Kenntnisse, breiten Raum in der Erziehung des Volkes.

So konnte Widerspruch nicht ausbleiben; schon bei der Romantik werden wir ihn fruchtbar finden. Aber jeder Punkt des gemeinsamen Credo enthielt bedeutsame Fortschritte gegen das, was auch Goethe und Schiller selbst früher bekannt oder doch stillschweigend übernommen hatten. Mit dem hellenischen Ideal war ein Symbol aufgestellt von ganz anderer Leuchtkraft als wenn Hinz und Kunz sich „zu ihrem Maximum ausbilden" sollten; wie denn Heinrich von Kleist sogar einem Pestalozzi, einem Fichte spöttisch zurief:

> Setzet, ihr träfts mit euerer Kunst, und erzögt uns die Jugend
> Nun zu Männern, wie ihr: lieben Freunde, was wär's?

Es war ferner von Wert, daß die Erreichung des Ideals nicht mit den Aufklärern in eine wenn auch nahe Zukunft, sondern in die Gegenwart selbst verlegt wurde; wogegen der Gedanke der systematischen Volkserziehung selbst allerdings von den Aufklärern unmittelbar übernommen war, zum Teil bis in Einzelheiten hinein; ohne Basedows Philanthropin wäre die äußerste Anwendung dieser Idee, Goethes „pädagogische Provinz" in den „Wanderjahren", undenkbar, so heftig sie sich auch gerade gegen die Erziehungsmethoden der Aufklärer richtet. Denn diese litten an der einseitigen Überschätzung der intellektuellen Ausbildung; war doch erst Herder der Auffassung siegreich entgegengetreten, die die Enzyklopädisten mit Condorcet, dem eigentlichen Erfinder des Schlagworts, verbreiteten: aller Fortschritt der Menschheit bestehe im Fortschritt der Erkenntnis. Und dem trockenen Schulmeister gegenüber mußte freilich der begeisterte Künstler sympathisch sein!

Wenn diese neue Gesamtanschauung aber von der ganzen Kulturentwicklung nicht nur Deutschlands längst vorbereitet war, so bleibt doch zu erklären, wie Goethe und Schiller in ihr zusammentreffen mußten. Denn sie kamen tatsächlich von so verschiedenen Seiten, daß sie zuerst feindlich aufeinanderprallen mußten; wie ja auch geschah. Der Unterschied der philosophischen Grundanschauungen scheint mir auch hier sekundär. Soweit Goethe Spinozist war, war er es aus dem Glauben, man könnte sagen aus der Empfindung einer allverbreiteten Schöpferkraft, die aus jedem Halm und Knochen ihm entgegenkam wie er jeder Wolke und jedem Stein sie entgegenbrachte: eine Persönlichkeit, für die Natur und Gott zusammenfielen. Soweit Schiller Kantianer war — was er ja in viel höherem Maße war, als Goethe sich nach Spinoza nennen konnte, doch aber auch er nicht in absoluter Orthodoxie — war er es aus dem Wirkungsbedürfnis überschüssiger Kraft, aus der inneren Nötigung zu einem kategorischen Imperativ; ich erinnere nochmals

an seine eigene Charakteristik des Idealisten mit seinem unruhigen Spekulationsgeist und seinem moralischen Rigorismus.

Goethe ist eine „egozentrische" Natur, an dessen Ausbildung der Pietismus seinen guten Anteil hat: die Sorge für die eigene Seele, die Höchstentwicklung der eigenen Persönlichkeit ist bestimmend für seine ganze Existenz. Schiller ist auf Wirkung nach außen gestellt, ganz und gar ein Schüler der bildenden Aufklärer. Schiller betont die Erziehung des Volkes und fühlt sich von vornherein zu ihr berufen: „Götz" ist ein (gewiß tendenziöses) Bekenntnis, aber „die Räuber" sind ein ganz eigentliches Tendenzstück. Dies ist es, was Schiller Goethe bringt: dem Verstimmten, der sich ganz auf sich zurückgezogen hatte, hilft er zu der freudigen Erkenntnis, wieviel er für die Nation zu wirken habe. Goethe aber wird Schiller schon vorher ein Vorbild ruhiger Selbsterziehung und geduldiger Vorbereitung. Der Künstler Goethe, der Bildner Schiller — wir werden den Ausdruck noch zu erklären haben — finden gemeinsamen Boden. Der Dichter des „Tasso" hatte dem Realisten und dem Idealisten (ohne sich übrigens selbst einem von ihnen gleichzustellen) eine gegenseitige Bedingtheit zugestanden; der Dichter des „Don Carlos" hatte den Marquis Posa untergehen lassen. Mehr noch: es verlangte Goethe nach erneuter Produktivität in jedem Sinne, Schiller nach erneuter rein dichterischer Produktivität. Sie fühlten, daß sie sich brauchten.

Den letzten Schritt tut Schillers großartiger Brief vom 23. August 1794. Goethe dankt erfreut, ja beglückt und hebt hervor, wie er so lange „ohne sonderliche Aufmunterung" auf seinem Wege fortgegangen sei. Nun ist sie da, die Aufmunterung im höchsten Sinne. Der Bund war geschlossen; keine „Ehe" wie zwischen Friedrich Schlegel und Schleiermacher, sondern eine feste Bundesgenossenschaft zweier Männer, die sich ihrer Einzigkeit und ihrer Unentbehrlichkeit von nun an freudig bewußt waren.

Schillers Brief, der „mit freundschaftlicher Hand die Summe von Goethes Existenz zieht", ist kein objektives psychologisches Porträt. Sondern Schiller geht zwar mit vollem Bewußtsein aus von der eigenen Verschiedenheit, hebt dann aber die Punkte hervor, in denen Gemeinschaft herrschte: den der inneren Notwendigkeit; des klassischen Ideals, „Griechenland oder wenigstens Italien"; des großen Stils; der bewußten Arbeit. Auch Goethe, führt er aus, ist kein einfach „naiver" Künstler; oder so weit er es ist, ist er es durch eigene Kraft geworden: Kunst hat sich in Natur verwandelt, der alte Lieblingssatz Lessings und Schillers, auf dem auch seine Auffassung der ästhe-

tischen Erziehung (als einer Befreiung ursprünglicher Triebseligkeit) beruhte. — Diese Ausführungen deuten die Möglichkeit einer gemeinsamen Tätigkeit an; und eine Arbeitsgemeinschaft viel mehr als eine Gefühlsgemeinschaft ist der unvergleichliche Bund gewesen. Es gibt Punkte genug, die ihr brieflicher Verkehr sorglich vermeidet; aber überall suchen sie die „Gedankenharmonie" herzustellen. Vor allem sind sie in einem einig, das denn auch die Seele ihrer gemeinschaftlichen Tätigkeit wird: in dem Kampf gegen den Dilettantismus. Dilettantismus ist Mangel an Selbsterziehung, literarischer Dilettantismus Mangel an künstlerischer Selbsterziehung. Goethe und Schiller, die so leidenschaftlich an sich und andern gearbeitet hatten; denen so deutlich ein künstlerisches Ideal vor Augen stand; die unter dem kurzsichtigen Vorliebnehmen des Publikums so schwer gelitten hatten, sahen beide hier den großen Feind der Höherbildung, den ewigen Widersacher aller großen Poesie.

Deshalb ist in ihrem Briefwechsel, wie ohne Zweifel auch in ihrem Gespräch, soviel von technischen Fragen die Rede, von unterscheidenden Merkmalen epischer und dramatischer Dichtung, wodurch Lessings Sonderung der Künste in der Sonderung der Gattungen fortgeführt wird. Praktisch, produktiv-kritisch wie Lessings Wirken ist auch ihre gemeinsame öffentliche Tätigkeit, in den Zeitschriften „Horen", „Propyläen", in Schillers Musenalmanach. Und wie bei Lessing ward auch bei ihnen die Kritik produktiv auch für den Kritiker selbst.

Sie wußten, was sie sich zu danken hatten. Innerlich hat Goethes weicheres Herz für den Freund wohl noch mehr Zuneigung, Schillers feurigerer Kopf für Goethe gewiß mehr Bewunderung empfunden. Das war das Größte: je mehr sie wuchsen, desto mehr wuchsen sie sich zu. Und doch, Goethe hatte das Höchste schon erreicht, Schiller hatte es noch zu erreichen. Ein wenig Resignation lag für Goethe doch auch in der Throngemeinschaft...

Diesem gemeinschaftlichen Wirken gehören neben den Abhandlungen zur Frage des Dilettantismus drei große Werke an: ihr Briefwechsel — die Xenien — die Balladen. Vorbereitung, Kampf, Erfüllung; gemeinschaftliche Tätigkeit im engsten Sinne — in Arbeitsteilung — im Wettbewerb. Alles dies aber vereint noch einmal ihr Wirken für die Weimarer Bühne in sich.

Der Briefwechsel ist ein großartiges ästhetisches Experiment. Keineswegs ist er bloß Gedankenaustausch — noch weniger bloß Gefühlsaustausch! Er ist, fast vom ersten Anfang an, ein genialer Versuch, die Grundbedingun-

gen in der neuen literarischen Kultur zu vereinbaren. So ungefähr müssen wir uns die Besprechungen denken, die zu den großen religiösen Glaubensbekenntnissen führten. Jeder Einzelfall wird unter dem großen Gesichtspunkt betrachtet. Ein großes Gespräch wandert die Korrespondenz vom Persönlichen zum Allgemeinen, von der Lehre zur Anekdote; Mitteilungen aus der eigenen Arbeit wechseln mit endgültigen Formeln. Immer aber ist alles Persönliche — solcher Persönlichkeiten! — dem Großen Allgemeinen untergeordnet.

Die Xenien vom Jahr 1796 sind wiederum ein großartiger Versuch: Epigramme sollen in großer Anzahl geschliffen werden, die künstlerische Bedeutung mit kritischer Wirkung zu vereinigen. Der Gedanke des literarischen Strafgerichts ging von Schiller aus, und wir sehen, wie Goethe immer mehr dafür in Feuer gerät. — Solche kritischen Abrechnungen in gebundener Form sind an sich typische Erscheinungen; das letzte berühmte Beispiel hatte der im Deutschland der Gleim und Zachariae so verehrte Alexander Pope mit seiner „Dunciad" (1742) gegeben, die auch den Spottnamen des „großen Duns" für die Gegner Gottscheds bereitstellte. Es fehlte diesen bittern Strafparaden selten an Witz, wenn er auch noch oft im Persönlichen hängen blieb, fast immer an einer mehr als ganz äußerlichen poetischen Kunst. Hoch stehen die Xenien über all solchen Epigrammreihen der Pope, Swift, Byron, der französischen und der deutschen Literarsatiren. Es ist eben jener von uns schon mehrfach betonte Unterschied des deutschen Geistes vom französischen Esprit, vom englischen Witz: das Herz ist dabei und die große positive Anschauung. Gewiß hat auch namentlich Schillers Sinngedicht sich nicht ganz selten ins Persönliche verloren, besonders wo seine eigene persönliche Abneigung mitsprach: bei Nicolai, bei Fr. Schlegel, am schlimmsten bei Forster; und Ungerechtigkeit hatte mancher Betroffene zu beklagen. Aber wie glücklich verwenden viele Distichen Hexameter und Pentameter zum Aufwiegen von Lob und Tadel! Eine ganz neue Kunst liegt vielfach in den Überschriften, deren keineswegs immer nur resümierendes Verhältnis zum Inhalt Nietzsche in seinen Aphorismen neu schuf. Shakespeare wird in einem großartigen Schattenriß gezeigt:

Schauerlich stand das Ungetüm da. Gespannt war der Bogen,
Und der Pfeil auf der Senn' traf noch beständig das Herz.

Lesen wir dazu nun aber noch auf dem Schild „Pure Manier", so sehen alle, die Friedrich Schlegels hochmütiges Urteil über die manieristische Tragik des großen Briten kennen, den kleinen Mäkler neben dem riesigen Schöp-

fer. — Und wie wir Lichtenberg zu Aphorismenketten aufsteigen sahen, so runden sich, wieder vor allem bei Schiller, ganze Ringe der Epigramme zu dramatischen Massenszenen, wie vor allem die berühmte „Jeremiade aus dem Reichsanzeiger". Der Tierkreis, die deutschen Flüsse, bedeutende Philosophen bilden geschlossene Kreise, was die Anschaulichkeit des einzelnen Xenions erhöht. Aber fast durchweg besitzen sie diese schon an sich, und die Treffsicherheit dazu. Was vor allem die ästhetische Bedeutung eines Epigramms ausmacht: die Spannweite zwischen „Erwartung" und „Erfüllung" und die Eleganz ihrer Überbrückung, das läßt sich in deutscher Sprache an Schillers Epigrammen vielleicht am besten studieren.

Und wiederum: die Hauptsache bleibt das Ganze. In den Xenien wird der Briefwechsel gleichsam in Musik gesetzt. Eine poetische Gesamtdarstellung des Standes der deutschen Literatur in knappen Charakteristiken und knapperen Lehrsätzen, mit immer frischer Lust und Kunst durchgeführt — so rächte sich das Brüderpaar der großen Dichter an den Dilettanten!

Die Balladen stehen noch stärker als die Xenien unter dem Zeichen Schillers. Für ihn war diese Form von vornherein nicht nur an sich, sondern auch im Gang dieses Kampfes geboten. Die Ballade Bürgers, die stimmungsvolle Erzählung mit lehrhafter Pointe vereinigt, entsprach seiner eigenen Art und ließ sich zum Hinweis auf große Wahrheiten verwenden. Schillers Ballade ist eine als Fabel verwandte historische Anekdote, und sie würden nicht sehr viel zu bedeuten haben, wenn sie nicht Dichtungen des Dramatikers wären. Die dramatische Steigerung, der mächtige Aufbau der „Bürgschaft" oder des „Tauchers" machen sie interessant; während den überlangen „Kampf mit dem Drachen" mit seiner allzu deutlichen Moral auch die prächtige Schilderung des Kampfes nicht retten kann.

Goethes Balladen der früheren Zeit waren reine Stimmungsballaden: der „König in Thule", der „Erlkönig" sind von aller Moral so entfernt wie von einer historischen Grundlage. Dagegen können die aus dem „Balladenjahr" (1797) die Einwirkung Schillers nicht verleugnen. „Der Schatzgräber" läuft geradezu auf moralisierende Verse aus; „der Zauberlehrling", „die Braut von Corinth", „der Gott und die Bajadere" enthalten jedes mindestens eine ausgesprochene Tendenz. Sonst aber wird der Abstand der beiden Dichternaturen gerade hier deutlich. Statt der historischen Überlieferungen wählt Goethe mythologische, märchenhafte, die schon an sich ein Mehr von lyrischer Stimmung mit sich bringen. Dramatisch bewegt sind auch seine Balladen;

aber mit viel stärkerem Herausarbeiten des Bühnenbildes durch die Bild- und Lichteffekte des Schatzgräbers, der „Braut", des „Gottes und der Bajadere"; wie sie denn zum Teil auch von Werken der bildenden Kunst mit angeregt worden sind. Die Hauptsache aber ist, daß die Ballade Goethes — wie die Platens oder Conrad Ferdinand Meyers — psychologisch ist, Seelenzustände entwickelt, während die Schillers nur typische Zustände — Angst, Hingebung, Kühnheit, Treue — vorführt, ihr Hauptaugenmerk aber auf die Schilderung äußerer Vorgänge richtet. Die Ballade Schillers steht dem alten Heldenlied näher, die Goethes dem Roman; jene ist epischer, diese lyrischer ...

Die letzte Form gemeinschaftlichen Wirkens, die Sorge um das Weimarer Theater als die Nationalbühne der neuen Dichtung, hat „Wallensteins Lager" (1798), die „Natürliche Tochter" (1803), aber auch die von Goethe mit Schillers eingeschränkter Zustimmung bearbeiteten Dramen Voltaires („Mahomet" 1799, „Tancred" 1800), daneben Experimente wie den „Jon" von A. W. Schlegel und den „Alarcos" seines Bruders — und Theaterstücke Ifflands und Kotzebues gebracht. Die Feinde des Dilettantismus waren in praktischer Hinsicht keine Fanatiker; die Erziehung setzt eine Stufenleiter zum Höchsten voraus.

Natürlich aber dürfen wir zu den großen Ergebnissen der Gemeinschaft nicht bloß die rechnen, an denen beide Dichter unmittelbar Anteil haben: das war ja gerade der Segen des Bundes, daß er jeden in seiner Weise befruchtete, dem Dramatiker Schiller, dem Lyriker, Epiker, Dramatiker Goethe neue Anregungen verlieh.

Die bedeutendste Gabe, die die neue Freundschaft Goethe bescherte, war die Vollendung der „Lehrjahre".

Von seinem zweiten Roman „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", wie er zunächst hieß, hatte Goethe von Februar 1777 bis zum November 1785 sechs Bücher niedergeschrieben: dies ist der sogenannte „Urmeister", der 1910 in der Abschrift entdeckt wurde, die Goethes Schweizer Freundin Bäbe Schultheß von dem ihr zugesandten Manuskript genommen hatte. Die neue Fassung, für eine neue Gesamtausgabe der Werke fertiggestellt, „Wilhelm Meisters Lehrjahre", entstand von Juni 1794 bis Oktober 1796. Wir dürfen hier auf eine ausführliche Vergleichung der beiden Fassungen nicht eingehen; im wesentlichen ist natürlich die allgemeine Entwicklung entscheidend, die Goethe seit den ersten Weimarer Jahren durchgemacht hat und die sich am klarsten in der starken Änderung des Stils verrät: in der „Theatra-

lischen Sendung" spürt man noch den Stürmer und Dränger, in den „Lehrjahren" den Klassizisten. Der „Urmeister" ist dem „Werther" nahe verwandt, fast ein neuer „Werther"; die „Lehrjahre" sind ein völlig neuer Romantypus. Schon deshalb kann ich mich dem verbreiteten Urteil nicht anschließen, die ältere Fassung sei die genialere; aber sicher ist sie in vielen Einzelheiten kräftiger, frischer, bedeutender als die zweite.

Die Handlung des „Urmeisters", soweit sie gegeben oder mit Wahrscheinlichkeit zu erschließen ist — wobei jedoch hervorragende Forscher zu ganz entgegengesetzten Vermutungen gekommen sind — ist diese: ein typischer Jüngling aus jener Generation, auf deren Anschauungen Goethe von der Höhe seiner Reife schon mit wohlwollendem Lächeln herabblickt, ist der Held; eine empfängliche enthusiastische, aber nirgends selbstschöpferische Natur. Wie die Jünglinge von Sturm und Drang wird er bald von einem großen Ideal gefangen: die Reformation des deutschen Theaters schwebt ihm vor, wie sie Lenz vorschwebte. Aber nicht zufällig — wie es nach der späteren Fassung scheint — muß er sich als Hamlet erproben; vielmehr gilt für seine „theatralische Sendung", was für die Rachepflicht des Dänenprinzen ausgesagt wird: „eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist ... Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen aus, das Gefäß wird zernichtet." Dies, denke ich, gilt wörtlich für den Wilhelm der „Theatralischen Sendung". Andere schreiben dieser einen glücklichen Ausgang zu; was meines Erachtens schon gegen die Analogie aller größeren Dichtungen aus Goethes erster Lebenshälfte spricht: überall ist hier tragischer Ausgang eine selbstverständliche Voraussetzung für großen poetischen Stil. Die einzige Ausnahme, die seltsame „Stella" (1775), war mit ihrem optimistischen Ausgang so locker verbunden, daß der Dichter selbst später (1805) den tragischen nachholte.

Wilhelm Meister teilt mit Hamlet freilich nicht dessen Scheu vor der Tat; aber was er tut, ist von außen herangebracht. Als Dichter Dilettant, als Schauspieler augenscheinlich eins jener engen Talente, die nur sich selbst spielen können; als Theaterleiter an der Roheit des Materials scheiternd wäre er gewiß kein Lessing als Kritiker, kein Schröder als Theaterdirektor und Schauspieler geworden. Wie das Leben eines Mannes aussieht, der gegen die Ungunst der Zeit eine theatralische Sendung vollbringt, das wissen wir, seit wir Richard Wagners Leben kennen; nichts davon hat der Dichter, der

so vieles vorahnte und so viele, in den jungen „Meister“ d. h. den geborenen Dilettanten gelegt.

Der Roman erzählt, wie dieser Jüngling ein „gutes Bürgerhaus“ verläßt, das freilich noch ganz mit dem grimmigen Haß gegen den „Bourgeois“ geschildert ist, der „Götz“ und „Werther“ beseelt, das aber doch nach außen Sicherheit gewährt; wie er es verläßt, um unter die fahrenden Künstler zu gehen — fast solch ein Schritt für die sozialen Anschauungen jener Periode, wie wenn der Mann von J. P. Jacobsens Frau Marie Grubbe unter die „unehrlichen Leute“ geht... Und was findet er draußen? Nicht die Künstlerwelt der Romantiker! Keinen wirklich bedeutenden Schauspieler: Serlo ist nur klug, und an seiner Schwester mißbilligt auch der Dichter selbst den „Exhibitionismus“, wie man jetzt sagt, das „schamlose“ Entblößen des Innern — seine eigene Schauspiellehre ging ja auf absolutestes Stilisieren! Keine abenteuerlich-freie Hingabe auch nur an das schauspielerische Leben: ängstliche Geschäftsleute der Bühne, kleine Intriganten. Die Enge dieser Schauspielerhorizonte kann in Wilhelm nur das Freie bedrücken, nicht ihn heben.

Aber auch die „höheren Kreise“, mit denen der Schauspieler damals wie heute leichter als der „solide Bürger“ in Berührung kam, hat nichts Erzieherisches, wie in der späteren Fassung; es sei denn durch den einen Jarno, der doch mehr Vernunft und Bildung an sich als gerade höfische Art vertritt. Die andern sind mißverstehende Dilettanten der Lebenskunst, wie die Mimen der Nachahmung.

Durch die ganze „Theatralische Sendung“ zieht sich ein merkwürdig mißvergnügter Ton, etwa wie in Klingers späteren Dichtungen; oder wie innerhalb der eigenen Werke Goethes nur in den „Mitschuldigen“. Damals hatte der junge Dichter eben seine eigenen Kreise „kennen gelernt“ — so nennt man ja den voreiligen Gesamteindruck erster Enttäuschungen! —; jetzt die neue Umgebung in Weimar: Adel und Theater.... Verstärkt wird diese Unbehaglichkeit der Stimmung, die in der unmöglichen Zeichnung von Meisters Mutter sich verkörpert, durch eine geradezu deutschfeindliche Tendenz, die nicht nur Shakespeare, sondern auch Racine geflissentlich gegen die einheimische Dramatik herausstreicht und in Mignon die Unmöglichkeit einer poetischen Existenz in Deutschland versinnbildlicht. Gemildert wird diese Schärfe durch zwei mit entschiedener Absicht und gelegentlich nicht ohne deren Fühlbarkeit verwandte Elemente: die Burleske, die etwa in der Schilderung des unerträg-

lichen Liebhabers Bendel oder in dem Namen „Pfefferkuchen" hanswurstische Triumphe feiert, und die Phantastik, die in Mignon und dem Harfner noch mancher geschickten späteren Einlötung entbehrt.

Unter dem Zeichen Hamlets steht das ganze Werk: das Schauspiel im Schauspiel; Züge des poetischen Wahnsinns in Mignon — Ophelia; Clownszenen; schließlich sogar die treulose Mutter. Nur der Fortinbras fehlt...

Die zweite Fassung ist von der ersten viel stärker unterschieden als das Trauerspiel „Götz" von der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen"; aber die Umwandlung ist zunächst von derselben Tendenz bestimmt: strenge künstlerische Form an die Stelle leichterer Improvisation zu setzen. So wird etwa die zu bequeme biographisch-annalistische Folge der „Sendung" mit der guten alten epischen Manier vertauscht, die an einem Hauptpunkt einsetzt und die Vergangenheit rückschauend nachholt. Das Puppenspiel erhält symbolische Geltung; Philine der niedere und Mignon der höhere Instinkt werden zu Gegenfiguren ausgearbeitet. Überall tritt Objektivität an die Stelle der Subjektivität und Figuren wie die böse Mutter und Bendel-Bengel werden damit ohne weiteres unmöglich.

Aber die „Lehrjahre" sind keineswegs nur eine Umarbeitung der „Theatralischen Sendung": sie sind tatsächlich ein neues Werk. Ein völlig neuer Typus des Romans ist geschaffen.

Dieser „neue Roman", der uns jetzt ebenso selbstverständlich geworden ist, wie er den Romantikern eine Offenbarung war, hat die Seele seiner Technik eben da, wo wir sie bei dem neuen Drama Goethes fanden: in der Konzentration. Die beiden Hauptelemente, deren kein episches Werk entbehren kann, „Held" und „Welt" (wie wir zusammenfassend die Umgebung, die Abenteuer, aber auch die großen Probleme nennen wollen) hatten noch immer eine gewisse Zufälligkeit der Begegnung. Goethe entfernt sie durch den neuen Begriff der Totalität. Auch hier wieder einigen sich Goethe und Schiller, indem sie „suchend sich trennen". Schiller meint mit dem Schlagwort die allseitige Ausbildung des Individuums — Goethe seine allseitige Empfänglichkeit oder besser: die Gesamtheit der auf ihn wirkenden Faktoren. Die Totalität Schillers ist eine philosophisch-ästhetische Idee, die Goethes eine psychologisch-naturwissenschaftliche. Jede Pflanze, jeder Baum ist bedingt von allem was ihn umgibt: Erdreich und Belichtung, Nachbarschaft und Klima, Pflege und Wetter. Wer einen unter bestimmten Bedingungen erwachsenen Baum, den er in einem Garten abgezeichnet hat, in einen Wald versetzt, begeht eine

Unwahrheit, warnt Goethe, indem er die Gefahren der Zolaschen Skizzenübertragung voraussieht. So ist auch der Held nicht einfach, wie es noch Rousseau in der „Neuen Heloise" tat, fertig in eine fertige Landschaft zu versetzen. Er muß aus seiner Umgebung organisch hervorgehen, wie Tasso, wie der Intention nach schon Egmont aus der seinen. — Die Gesamtheit nun der Bedingungen, die den Charakter und damit das Schicksal des Helden erklärlich machen, bildet die „Totalität der Zustände". Der Roman muß sie alle geben: Vaterhaus, Erziehung, Umgebung, Stand. Aber es ist, wohlverstanden! nur eine relative Totalität gemeint: was aus den „Zuständen" auf die Entwicklung des Helden keinen Bezug hat, ist auszuscheiden.

So schuf Goethe den neuen psychologisch-historischen Roman; und indem seine späteren Nachfolger — noch nicht die ersten, aber schon Immermann in den „Epigonen" — die absolute Totalität für die relative eintreten ließen, entstand der moderne Zeitroman.

Die „Lehrjahre" selbst haben übrigens bereits die Richtung auf Breite der Welt- und Seelenzustände. Man hat für die „Theatralische Sendung" neben französischen Mustern (wie Scarrons Theaterroman „Roman comique") auch auf den englischen hingewiesen, nicht mit Unrecht; aber jene Neigung, die „Psychologie der Zustände" in großer Breite, die Psychologie des Helden ziemlich flach zu geben, kommt in der zweiten Fassung eigentlich noch mehr als in der ersten zum Ausdruck; während die unveränderliche Neigung des englischen Romans, „Originale" d. h. seltsame abenteuerliche Menschen zu zeichnen, nur in der ersten wiederholt wird. Es ist eine gute Charakteristik auch für den Roman der Fielding und Smollet, wenn Goethe über die „Lehrjahre" äußert: sie gehören „zu den inkalkulabelsten Produktionen. Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das unseren Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist." Allenfalls, meinte er, böten jene Worte von Saul dem Sohne Kis', der ausging, um seines Vaters Eselin zu suchen und ein Königreich fand, eine Formel, an die man sich halten könne. Dies hieße denn also: daß der Mensch sich um Kleines vergebens müht, dafür aber Großes erntet; daß Wilhelms theatralische Mission zwar mißglückt, ihm aber dafür eine reiche Existenz und volle Bildung geschenkt wird. Daß jedenfalls die harmonische Ausbildung der Persönlichkeit das Höchste sei, lehren die wie ein Schlüssel beigefügten „Bekenntnisse einer schönen Seele". Die innere und äußere Ge-

schichte von Goethes geliebter und verehrter Jugendfreundin Susanna von Klettenberg, dem einzigen weiblichen Wesen, zu dem er mit bewundernder Andacht emporgeblickt hat, erzählt eine einfache, gerade Linie der Entwicklung zur völligen Einheit mit sich selbst. Die fromme Christin wird so wenig in religiös-werbender Absicht geschildert wie die Jungfrau Maria am Schluß des „Faust" in katholisierender; sie ist nur ein Sinnbild jener inneren Einheit, die nach Goethes wie Schillers Ansicht dem antiken Menschen in die Wiege gelegt, dem modernen als kaum erreichbares Ziel vorgesteckt wurde.

Sollen wir also doch für die „Lehrjahre" eine Formel wagen, so würden wir sagen, es sei der Roman der Goethe-Schiller-Kultur mit ihrer literarisch-theatralischen Basis und ihrer sozialen Spitze. Was Wilhelm Meister durchlebt, ist schließlich die „ästhetische Erziehung" vom Zufallsmenschen zur harmonisch gebildeten Persönlichkeit — oder vielmehr bis in die Nähe dieses Ziels. Denn mit Recht konnte Schiller fragen, inwiefern die „Lehrjahre" eigentlich beendet wären; und die „Wanderjahre" sollten noch spät, wenn auch nicht eben glücklich, die Berechtigung dieser Frage anerkennen.

Neben diesem epochemachenden Hauptwerk brachte dieser Zeitraum noch andere Epik. Goethe schuf sich ein neues Werkzeug in der Novelle. Die uralte Gattung, die Erzählung von einem merkwürdigen, als wahr geltenden Abenteuer oder nach seiner eigenen Definition „von einer unerhörten sich ereigneten Begebenheit", hatte in Deutschland merkwürdig lang brach gelegen, zum Teil unter dem Druck einer übermäßigen Konkurrenz der Reimerzählungen anekdotischen, schwankhaften, fabelartigen Inhalts. Gleichzeitig ward die besonders von den Italienern, Spaniern und Franzosen hochgebrachte Gattung jetzt von Goethe und Tieck erneuert. Tieck wurde in einem Punkt ihrem Gattungscharakter mehr als Goethe gerecht: durch eine sehr reiche Produktion. Denn die Novelle fordert eigentlich Gesellschaft von ihresgleichen; eine jede setzt die Existenz vieler anderer voraus (was z. B. vom Roman keineswegs in demselben Grade gilt); so daß die ganze Novellenflora bei Boccaccio, Chaucer, Tieck eine Art abenteuerlicher Gesamtbiographie des Menschengeschlechts oder der Liebenden, der Zeitgenossen, der Künstler usw. ergibt. Wie bei dem Märchen, von dem die Novelle sich durch die Glaubhaftigkeit unterscheidet, ist sie auf die Kunst der Erfindung (oder Nacherfindung) gebaut: sie gibt gleichsam eine Darstellung der äußersten Schicksalsmöglichkeiten. Wie der Roman, von dessen typisierender Haltung sie durch die Einzigartigkeit ihres Inhalts verschieden ist, fordert sie eine Entwick-

lung, aber nur bis zu einem Höhepunkt, der Roman dagegen mindestens von einem zum zweiten.

Tieck nahm die Novelle romantisch: als Erzählung von bunten, erregenden Momenten. Goethe nahm sie beinahe wissenschaftlich: als Darstellung solcher merkwürdigen Fälle, in denen bestimmte Tendenzen sich bis zum Krankhaften steigern. So beziehen sich die Novellen der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" (1794—1795) und in noch ausgesprochenerer Weise die der „Wanderjahre" auf Schwächen im menschlichen Verkehr, auf Verstöße gegen die ästhetische Erziehung: die von der Revolution vertriebenen deutschen Emigranten möchten die zerstörte Geselligkeit als ein soziales Abbild allgemeiner Humanität wieder aufbauen. — Am Schluß steht das vielgeratene „Märchen", gewiß auch eine von Goethes „inkalkulabelsten Produktionen". Mit ihrer wohl doch noch mehr musikalischen als rein verstandesmäßig aufzulösenden Stimmung hat diese Prosadichtung es zumal den Romantikern angetan — und den modernen Auslegern. Vor allem möchte das „Märchen" doch im Gewebe der „Unterhaltungen" zu verstehen sein: als ein poetisches Gegengewicht, ein Stück „Mythologie" neben der Prosa. So klingt die früh begonnene spät vollendete „Novelle" (die Geschichte von der Löwenjagd) in ein Lied aus.

Episteln in Hexametern, novellenartige Improvisationen im Stil der venezianischen Straßenerzähler; Elegien, wie die schöne von „Alexis und Dora" (1796), mit ihrer Schilderung der im Augenblick des Abschieds reifenden Liebe vielleicht auch eine Erinnerung an Italien; weiterhin die „Achilleis" (1799), ein Versuch, ganz wirklich den Homer fortzusetzen und so Schillers Wort zu erproben, daß Goethe wieder zum Griechen geworden sei — diese ganze Kette von hexametrischen Dichtungen episch-lyrischen Inhalts begleitet, größtenteils in den Schillerjahren entstanden, Goethes neue Epik. In den Umkreis dieser Umwandlung der strophischen Ballade in länger laufende Formen von größerer epischer Breite gehört nun auch das berühmteste poetische Seitenstück des „Wilhelm Meister": das bürgerliche Epos „Hermann und Dorothea" (1797).

Ein Epos ist diese Lieblingsdichtung des deutschen Volkes nur dem Stil nach, in dem nach dem Vorgang von Voß in seiner „Luise" der Dichter ein Homeride zu sein anstrebt; Epitheta, homerisches Gleichnis, Einteilung in Gesänge entsprechen dem. Aber dem Inhalt nach gehört „Hermann und Dorothea" viel näher zu den beiden epischen Gattungen, zu denen in dieser Zeit

Goethe eine neue Liebe gefaßt hat: zu den Balladen und Novellen. Beider Eigenart ist es, auf einen Höhepunkt zuzustreben, während Roman und Epos das Hauptgewicht gerade auf die Entwicklung zwischen den Höhepunkten verlegen. Das merkwürdige Abenteuer, das Goethe einer alten Erzählung von den Salzburger Emigranten entnahm, ist die einfache Anekdote, daß ein reicher Bürgersohn eine durchziehende Auswanderertochter, in die er sich verliebt hat, zum Schein erst als Magd wirbt. Nun wird sie plötzlich aus der armen Vertriebenen eine reiche Bürgersfrau — überraschender Glückswechsel, ein Hauptmotiv in Balladen und Novellen. — Goethe hat auch hier wieder das Interesse von der äußeren auf die innere Wandlung verschoben und zugleich statt der Jungfrau den Jüngling zur Hauptfigur gemacht. Wie in „Alexis und Dora" handelt es sich um einen Moment des plötzlichen Reifens der Liebe, wie ähnlich auch in den beiden größten Balladen Goethes, dem „Gott und der Bajadere" und der „Braut von Korinth". Diesmal aber ist das Hervorbrechen der Liebe selbst nur ein Symptom: Hermann, lange schüchtern und still, reift in dem großen Moment plötzlich zum Manne; eigene, entschiedene Wahl, kraftvoll durchgeführt, beweist seine Selbständigkeit. Er ist zum Symbol des deutschen Volkes geworden ...

Und dies ist es, neben den vielen unschätzbaren Sprüchen bürgerlicher Weisheit, was uns das Gedicht so lieb macht: Goethe hat seinen Frieden mit deutschem Wesen gemacht; seinen Frieden auch mit dem Bürgertum, ja bis zu einem gewissen Grade sogar — mit dem Philisterium. Der Klassizist, der Stürmer und Dränger mit ihrer gemeinsamen Verachtung des deutschen Bürgerhauses machen einer freundlichen Anerkennung dieses in seiner Art vollendeten Organismus Platz, und nur die Auswüchse der kleinlichen Selbstbehaglichkeit und engen Sorge bloß für das eigene Haus werden in der Gestalt des Apothekers, nicht ohne einige Überdeutlichkeit, warnend vorgestellt. Goethe ist in sein eigenes Vaterhaus zurückgekehrt, und seine Eltern haben Modell gestanden; wogegen Dorothea wohl doch im wesentlichen eine reine Phantasieschöpfung ist, die deutsche Jungfrau mit dem griechischen Namen, die deutsches Gemüt und hellenische Haltung vereinigt — ein schöneres Idealbild deutschhellenischer Kulturharmonie als der unruhige Knabe Euphorion!

Was Goethe hier schuf, hat in seiner Weise Schiller nachgeschaffen — in seiner Weise, das heißt in höchster Selbständigkeit: in seinem „Lied von der Glocke" (1799), dem volkstümlichsten seiner Gedichte, wie „Hermann und Dorothea" unter denen Goethes die größte Popularität erreicht hat. Auch dies

ein Hoheslied vom deutschen Bürgerhause, von einfachen, alltäglichen Erlebnissen, von dem typischen Gegensatz zwischen den Geschlechtern und ihrer Ergänzung, auch dies nur in einer deutschen Mittelstadt zu denken, die zu suchen in beiden Fällen müßig ist, denn sie ist überall wie wir alle den Wirt, die Wirtin, Hermann, den Pfarrer und den Apotheker oft schon getroffen haben. Aber Schillers Cantate geht im dramatisch-balladenhaften Stil von Höhepunkt zu Höhepunkt, Goethes Idyll wandelt freundlich, wie Hermanns Mutter durch den Garten, zu leiser Höhe, von der man ein fruchtbar-friedliches Gefilde beglückt übersieht. Nirgends ist deutsche Empfindung mit klassischer Schulung, nirgends volkstümlicher Ton mit human-erzieherischer Weisheit einen so glücklichen Bund eingegangen wie in dem Gedicht der beiden Liebenden mit ihren symbolischen Namen!

Es ist die Zeit von Goethes höchster Produktivität. Die beiden andern poetischen Hochfluten, 1773—1774, und 1787—1789, können sich mit der von 1795—1797 weder an Zahl noch an Glanz der Werke völlig vergleichen.

Goethe ist auch nie poetisch vielseitiger gewesen. Wissenschaft und Kunst reichen sich in den Noten zu „Benvenuto Cellini" (1803) und der Einleitung zum „Winckelmann" (1805) die Hand sowie in den besonders ergiebigen Anmerkungen zu der Übersetzung von „Rameaus Neffen" von Diderot (1805), wobei jedesmal ein „Original" in der Mitte steht, Renaissancetypen: der vielseitige Künstler und Temperamentsmensch, der auch tatsächlich jener Epoche angehört; der arme Gelehrte, der die moderne Renaissance heraufführt und zu einem gefeierten Fürsten der Wissenschaft wird; endlich der ganz auf seine Talente — und seine Frechheit gestellte, außerhalb der Moral und der Gesellschaft lebende Literat. — Geselligkeit und Dichtung führen eine Blütezeit neuer Lyrik herauf, „Gesellschaftslieder" der höheren Geselligkeit, in der sich Goethe während der Napoleonischen Jahre mit merkwürdiger, gewollter Ruhe bewegte: es ist eine Wiederkehr der Leipziger Lyrik auf viel höherer Stufe, jetzt von einem Weltweisen gesungen wie damals von dem altklugen Lebensphilosophen in Klein-Paris. Aber die anakreontische Verwendung der Philosophie ist doch nur eine schwache Vorstufe für die großartigen Bekenntnisse zum Weltgenuß in der Schellingianisierenden „Weltseele" (1798) und der Heraklitischen „Dauer im Wechsel" (1801). Mehr noch als die schönen Bruchstücke eines großen Lehrgedichts über die Natur, die „Metamorphose der Tiere" (1806 begonnen, 1819 vollendet) in Hexametern und die noch bedeutendere „Metamorphose der Pflanzen"

(1798) in Distichen sind diese philosophischen Dithyramben der Gipfel Goethischer Lehrdichtung: nur ihm ist es gelungen, Didaktik ganz in Lyrik, Naturerkenntnis völlig in Stimmung aufzulösen, was selbst in Schillers „Spaziergang“ nur an den schöneren Stellen, und in den „Künstlern“ nur an den schönsten gelingt. — Daneben dann die eigentlich chorische Poesie der Trinklieder: der „Generalbeichte“, des „Tischliedes“ („Mich ergreift, ich weiß nicht wie —“ beide von 1802) mit ihrem Spätling „Ergo bibamus“ (1810), in denen der singbare Rhythmus ebenso zwingend wie in den hexametrischen der der Rezitation ist. Der Begriff der gattungsgemäßen Formgebung ist Goethe ein selbstverständlicher geworden.

Er überspannt sie sogar, und das war das Verhängnis seines am strengsten klassizistischen Dramas: der „Natürlichen Tochter“ (1803). Gegeben war wie bei „Götz“, „Clavigo“, „Egmont“, „Tasso“ ein biographisches Denkmal: Memoiren einer angeblichen Prinzessin aus dem Hause Bourbon, die trotz ihrer unehelichen Geburt einen Augenblick lang der Legitimierung nahe gewesen sein wollte; und andererseits Goethes Auffassung der Französischen Revolution als eines elementaren Ausbruchs allverbreiteter Begehrlichkeit und Zügellosigkeit. Das innere Erlebnis war in Goethes Sorgen um den eigenen Sohn (August geb. 25. Dezember 1789) vorhanden. Die tragische Formel läßt sich in die Worte kleiden: Erniedrigung einer zur Höhe geborenen Persönlichkeit, gegen die alle Umstände verschworen sind: wider die entfesselte Macht der allgemeinen Begehrlichkeit, die von keiner festen sozialen Schranke mehr gehemmt wird, ist die edle Natur machtlos. Goethe mochte auch seine eigenen Erlebnisse nach der Heimkehr aus Italien aus dem Literarischen ins Politische wenden. — Wieder ist der Name symbolisch: Eugenie, die Tochter edler Herkunft; symbolisch aber sind auch die Benennungen der andern Figuren. Wie im „Wilhelm Meister“ die menschliche Gesellschaft mit einer Schauspielertruppe verglichen wird, so werden hier die psychologischen Typen auf die sozialen Repräsentanten verteilt: König, Herzog, Äbtissin, Gerichtsrat sind im ganzen nur eben Erfüllungen dieser Begriffe, keine mit Eigennamen benannten Individua. Die Schwäche der Tragödie — die in dem uns vorliegenden Schauspiel nur im ersten Teil erhalten ist — liegt darin, daß sie weder von den Figuren noch von der Handlung aus komponiert ist, sondern wie ein Drama Paul Ernsts vom Stil her. Der dramatische Stil als der eines fortwährenden Ausarbeitens der Gegensätze zwischen Held und Umwelt; der klassizistische als der einer streng innegehaltenen Entfernung von

Erlebnis und Illusion; der symbolische als der einer gewissen philosophischen Ironie, die den Einzelfall nicht ganz tragisch zu nehmen weiß — diese Bedingungen der Ausdrucksweise vergewaltigen die klar und bedeutend erschaute Handlung, die durchaus mit persönlichen Zügen ausgestattete Hauptfigur. Und fast wider den Willen des Dichters bricht in lyrischen Stellen wie der wundervollen Klage des Vaters um die (vermeintlich — und anders als er meint wirklich) verlorene Tochter die volle Schönheit Goethischer Poesie hervor.

Vielleicht war mit der „Natürlichen Tochter" ein Äußerstes Schillerscher Einwirkung gegeben. Auch Schiller zeichnet Typen: Geßler könnte einfach „der Landvogt" heißen; Rudenz ist viel mehr als der ihm verwandte Tempelherr im „Nathan" „der Junker". Aber Schillers Typen sind für eine viel größere Entfernung berechnet. Lederers prachtvoller Bismarck am Hamburger Hafen wirkt so großartig, weil man ihn gar nicht aus der Nähe sehen kann. Goethes Gestalten sind viel intimer als die Schillers; eben deshalb schreckt eine typische Haltung bei ihnen ab. Auch das Philosophisch-Tendenziöse der Gesamthaltung erinnert an die „Jungfrau von Orleans" oder „Maria Stuart": wo Goethes Dramen tendenziös sind, sind sie es sonst im Sinne einer bestimmten Zeittendenz, die ja auch hier das Ursprüngliche ist, hier aber zu sehr ins Zeitlose verallgemeinert wird. Und dennoch tut die allgemeine Kühle dem Drama unrecht, auf das man Herweghs schönes Epigramm auf Platen anwenden könnte:

> Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Rosen,
> Den du vor frevelnder Hand unter dem Schneee verbirgst...

Worte, die für die ganze stolze Lebenshaltung des alternden und unter dem Alterschnee noch immer glühenden Dichters gelten könnten, und für die fast harte Selbstbeherrschung, mit der er das Schwerste verbarg...

Am 9. Mai 1805 starb Schiller. Goethe war von neuem verwaist.

Die Verbindung mit dem einzigen, der die Herrschaft mit ihm teilen konnte, hatte ihm eine neue Jugend geschenkt, frische Empfänglichkeit, jugendliche Kampflust, Produktivität, erneute Lernfähigkeit. Nach Schillers Tod beginnt er zu altern. Ein Altern, das durch die Zeit des „Divans" noch einmal unterbrochen wurde; ein Altern, an dessen Beginn — die erste Ausgabe des „Faust" steht!

Der Krieg, dem Goethes Kulturpatriotismus ohne nationale Teilnahme

zugeschaut hatte, zog sich rasch gerade an den Sitz des größten unserer Friedensfürsten. Goethes Jena ward am 14. Oktober 1806 der Schauplatz der traurigsten Niederlage, die vielleicht seit Cannae ein großer und siegreicher Staat erlebt hat — freilich auch derjenigen, die am glorreichsten gesühnt wurde. Am 15. Oktober ist Napoleon in Weimar. Am 19. Oktober ordnet Goethe sein Haus: er läßt sich nach vieljähriger Gewissensehe mit Christiane trauen. Im Frühjahr 1806 war der erste Teil des „Faust" vollendet, und damit das Lebenswerk des jungen Goethe erst endgültig zum Abschluß gebracht.

Der „Faust" bedeutet für die deutsche Literatur der neueren Zeit, was die antike Tragödie für die von Hellas, Dantes „Göttliches Schauspiel" für die Italiens. Es ist die größte Leistung individueller Poesie in deutscher Sprache und durch Gedankengehalt, Charakterzeichnung und Formgebung eine Art von Essenz des deutschen Dichtens, Denkens und Fühlens überhaupt. — Fast könnten wir wiederholen, was wir von Goethes Dichtung sagten: fast ist der „Faust" eine Literatur für sich. Eine eigene Literaturgeschichte hat er jedenfalls, die hier natürlich nicht gegeben werden kann; ebensowenig wie eine Geschichte der so reichen und bedeutenden Literatur über den „Faust". Und auch für das Wenige, was wir hier sagen können, müssen wir den zweiten Teil zunächst noch ausscheiden.

Der „Faust" ist, wir sahen es schon, zunächst ein Stück Heldensage; an die Figur eines ziemlich beliebigen „Wundermanns" hat sich Furcht und Hoffen jener „curiositas" angesetzt, die das titanische Ringen der Reformationszeit begleitete. In England erhielt die Sage durch Marlowe zum erstenmal künstlerische Form und zwar dramatische: die merkwürdige Gestalt ward in ihrer Eigenart dargestellt, verstanden ganz von ihrem berühmtesten und wichtigsten Abenteuer her. Es war die Geschichte eines Mannes, der sich zu der schrecklichsten Sünde, dem Pakt mit dem Teufel, hindrängen läßt, in packender Weise vergegenwärtigt, wie „Othello" die Geschichte eines Mannes ist, der seine Frau aus Eifersucht tötet, oder „Macbeth" die eines Mannes, der aus Ehrsucht seinen König ermordet; samt den dazugehörigen Folgen. Eine durchaus individuelle Geschichte, wenn auch natürlich eine allgemeinere Warnung sich anschließt. Sie war in ihren Höhepunkten höchst wirksam ausgearbeitet: Exposition, Pakt, Schluß konnten durch das deutsche Puppenspiel hindurch noch bis auf Goethe gebracht werden.

Wir sahen dann Lessing mit kühnem Griff sich des Stoffs bemächtigen. Die verjüngte Wißbegier der Aufklärungszeit, das geistige Heldennaturell

Lessings ertrug es nicht, daß ein Mensch durch den edelsten Drang auf ewig unglücklich gemacht werden sollte. Faust muß gerettet werden.

In Goethes erstem Plan sollte er das nach der Meinung, der ich mich auf das Entschiedenste anschließen muß, noch nicht. Der „Urfaust", von etwa 1773 bis Herbst 1775 in Versen unter Beimischung einiger Prosaszenen gedichtet und von Erich Schmidt (1887) in der Abschrift des Hoffräuleins Luise von Göchhausen entdeckt, ist ein Sturm und Drangdrama, das wie sie alle den „großen Kerl" an seiner Größe zugrunde gehen läßt. In unmittelbarem Anschluß an das Puppenspiel gedichtet sucht dieser „Faust" seine Originalität, wie der „Götz", lediglich in der stärkeren Vergegenwärtigung des überlieferten Inhalts und zwar durch dieselben Mittel wie jener: Vertiefung der Psychologie, Verbreiterung des Zeitgemäldes, Belebung durch Züge persönlicher oder aktueller Art, wie sie insbesondere in den Studentenszenen (wie in Maler Müllers „Faust" auch) bis zum Übermut grell hervortreten. — Die Vertiefung galt mehr noch der Figur des Teufels als der des Doktors; das Zeitgemälde ist im Sinne der Genieperiode von Freude an mittelalterlichem Kostüm erfüllt, die Anspielungen von Verachtung alles Herkömmlichen in seelenloser Wissenschaftlichkeit, trockenem Philisterium oder ödem Renommierburschentum: der junge Goethe hatte ja auch Zachariae bewundert.

Schon aber vollzieht sich die bedeutende Verschiebung, auf der die ganze Weiterentwicklung des „Faust" beruhen sollte. Goethe läßt Faust zur Hölle gerissen werden; aber nicht eigentlich wegen des Pakts mit dem Teufel. Und hätte er sich auch nicht dem Teufel übergeben — er müßte doch zugrunde gehen. Er verfällt der Hölle wegen seiner Sünde an Gretchen; nicht mit Unrecht entgegnet ihm Mephisto: „Ich kann die Bande des Rächers nicht lösen, seine Riegel nicht öffnen. Rette sie! — Wer war's der sie ins Verderben stürzte? Ich oder du?" Mit keinem Wort ist angedeutet, daß der Teufel ihm Gretchen in den Weg geführt habe; der warnt ihn eher, als Faust „schon fast wie ein Franzos" spricht! Faust geht an seinem Charakter zugrunde, an seiner wilden Begehrlichkeit, die weder im Geistigen noch im Sinnlichen vor dem Äußersten halt macht; er geht nach der Meinung des Dichters mit Recht zugrunde, aber als ein großer Mann. Goethe „bemoralisiert" ihn so wenig als den Wetzlarer Freund Goué, von dessen Selbstmord er (fälschlich) hörte: „Ich ehre auch solche Tat, und bejammere die Menschheit und laß alle Lumpenkerle von Philistern Tabaksrauchs Betrachtungen drüber machen und sagen: da habt ihr's!"

Wie im „Werther“ sind im „Urfaust“ die lyrischen Momente die bedeutendsten. Faust in Gretchens Schlafgemach; Gretchens Gebet; Gretchen im Dom. Und wie der „Werther“ ist der „Urfaust“ überhaupt durch und durch lyrisch, was der ungeheuern dramatischen Wirkung so wenig Eintrag tut wie dort der psychologisch-epischen Entwicklung. — Aber ein Weltgedicht ist der „Faust“ der ersten Fassung noch nicht. Als ein Mensch, der für seine Welt zu groß ist, steht Faust neben Mahomet, neben Cäsar und Sokrates; noch ist er nicht die Verkörperung eines gemeinmenschlichen Begriffs. Freilich fehlt die wichtigste Szene des dramatischen Gefüges noch: die Vertragsszene.

Sie machte Goethe die größte Mühe. Wie wir das Drama jetzt besitzen, wird sie erst in zweimaligem Anlauf genommen: eigentlich ist alles schon fertig, als der Teufel unbegreiflicherweise den Abschluß noch einmal vertagt. — Auch in Italien, wohin Goethe nach langer Pause das vergilbte Manuskript mitnahm, entstanden erst die Hexenküche — im Garten der Villa Borghese — und der wundervolle Monolog „Erhabner Geist“. Was noch fehlte, ward wohl alles erst in der Schillerzeit gedichtet: um 1801. So erschien 1808, immer noch als „Fragment“ bezeichnet, der erste Teil des „Faust“.

Auch dem „Fragment“ fehlen noch die Vertragsszenen, ferner der Osterspaziergang; außerdem Walpurgisnacht mit Oberons und Titanias goldener Hochzeit — dies zwei reizvolle Partien, die aber doch nur Zwischenaktsmusik sind und für das Gefüge des Dramas unwesentlich. Dagegen sind die drei andern Szenen ja Kernszenen des Schauspiels; vor allem ist es natürlich das Fehlen des Vertrags mit seiner Einleitung, was das „Fragment“ zum Fragment macht. (Die vortreffliche synoptische Ausgabe von Lebede läßt jetzt diese Entwicklung sowie die nicht unwichtigen Verschiebungen einiger Auftritte mit einem Blick übersehen.)

Das „Fragment“ ist dem „Urfaust“ gegenüber vor allem stilistisch verändert: der Ton des Sturmes und Drangs, die Leipziger Lokalscherze, aber auch die Wucht der Prosa in der Kerkerszene fehlen. Diese ist im Fragment ganz fortgelassen wie auch das Auftreten Valentins. Hinzugefügt sind aber ein paar Stellen von ganz neuer Kraft und Schönheit. Aus der späteren Vertragsszene ist jene großartige Partie schon vorhanden, die fragmentarisch mit Fausts Worten beginnt

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen

und an die sich der Monolog Mephistos anschließt:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft;

sodann die Hexenküche; und drittens die wunderbare Szene „Wald und Höhle“ mit Fausts großartigem Monolog:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat,

mit dem anschließenden Gespräch mit Mephisto.

Wie man sieht, sind es vor allem Bekenntnisszenen. Nur die Hexenküche bringt Handlung; sie setzt die Verjüngung des Doktors in anschauliches Zauberwerk um. Übrigens teilt sie mit den andern neuen Auftritten den symbolischen Charakter und bringt einige neue Zeitanspielungen, wie später in größerem Umfang wieder die Walpurgisnacht. — Die neuen Partien dienen äußerlich alle der Motivierung, die Goethe gerade während der Schillerzeit besonders streng nahm: die größere, modernere Art des Genossen, ohne allzuviel Spezialmotivierung alles aus der Exposition heraus zu motivieren, zu der wir ihn doch einst selbst auf dem Weg sahen, fordert den Widerspruch des in diesem Punkt klassizistisch-altmodischen Goethe heraus, der sogar in „Wallensteins Lager“ zwei Verse hineindichtete, um eine Kleinigkeit zu motivieren:

Ein Hauptmann, den ein andrer erstach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach!

So also bringt das erste Gespräch mit Mephisto die Motivierung für Fausts Flucht aus der Studierstube in die Welt, während bis dahin ihn immer noch das verfluchte alte Mauerloch hielt; das zweite bereitet auf die Verführung Gretchens vor. — Viel wichtiger ist aber der innere Zweck der neuen Stücke. Durch sie erst wird Faust aus dem geistigen Kraftmenschen der ersten Fassung ein Repräsentant der Menschheit selbst — aus dem „Original“ im Sinne Hamanns und der Originalgenies der Typus im Sinne Herders und des reifen Goethe. Erst jetzt ist sein eigen Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit erweitert; erst jetzt ist er sogar, als ein Glied in die Reihe der organischen Wesen, seiner Freunde, eingefügt, ein Symbol des Ringens und Strebens der gesamten herrlichen Natur geworden — erst jetzt ist alles Vergängliche nur ein Gleichnis.

Dieser unendlichen Vertiefung steht die dichterische Erhöhung Fausts zur Seite. Sie ist so mächtig, daß insbesondere der pantheistische Monolog „Er-

habener Geist" aus dem Stil fällt; während die andern Worte Fausts nur eine gewaltige lyrisch-rhetorische Steigerung desjenigen Stils bedeuten, der sich schon im Gespräch mit Wagner und vor allem im Eingangsmonolog in dem einsamen Schwung seiner Rede zeigt. Die prachtvolle Poesie dieser neuen lyrischen Ergüsse hebt mit einemmal das Drama in eine andere Sphäre, aus der bürgerlichen in die metaphysische, aus der Nachbarschaft Clavigos, den Ehrgeiz und verderblicher Freundesrat zum Verbrechen an der armen Geliebten treiben und so ins Verderben, in die Tassos, den eine innere Notwendigkeit zwingt, über die sicheren Grenzen kluger Einpassung in die Verhältnisse hinauszustürmen, bis der Seidenwurm sich dem Tode näher spinnt. — Das Intrigenstück ist eine Charaktertragödie geworden, und der Held aus einem Abenteurer — der Mensch, der irrt solang er strebt.

Aber auch Mephisto ist nicht mehr einfach der Teufel des Puppenspiels. Tiefernste Worte werden ihm in den Mund gelegt:

Glaub' unser einem, dieses Ganze
Ist nur für einen Gott gemacht;
Er findet sich in einem ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finsternis gebracht —
Und euch taugt einzig Tag und Nacht.

Und wenn er auf Fausts hohe Imagination in „Wald und Höhle" das kalte Sturzbad ergießt, so ist er doch auch hier nicht bloß Teufel, sondern mehr als sonst noch — Verkörperung eines Teils von Fausts eigener Seele. Er spricht die Begehrlichkeit aus, über die Faust unwissend sich fortlügt. Und so erscheint er auch in der Hexenküche überlegen, nicht bloß auf das eine enge Ziel des Seelenfangs gerichtet.

Auch dazu muß er dienen, die neue Hauptwendung vorzubereiten. Noch fehlen ja mit der ganzen Kerkerszene die entscheidenden Worte: „Sie ist gerettet!" Aber wenn der Teufel selbst im Monolog „Vernunft und Wissenschaft" für des Menschen allerhöchste Kraft erklärt, so ist dies durch und durch aufklärerische, durch und durch antiromantische Bekenntnis des Dichters — denn nur so kann es erklärt werden; wen sollte Mephisto hier täuschen wollen, wo er gerade seine betrügerische Spottrede zurücknimmt? — ein Zeugnis, daß er sich bereits zu Lessings Auffassung bekehrt hat. Faust ist kein Sünder aus Überhebung und Begehrlichkeit mehr, sondern aus enttäuschter Liebe zu der höchsten Kraft des Menschen; und wer so gesündigt hat, kann

nicht zur Hölle fahren. Gretchens Rettung muß ihm den Weg zu der eigenen Rettung bahnen.

Die endgültige Fassung erscheint zuerst in der Ausgabe der Schriften von 1808. Sie ist schon äußerlich sehr stark bereichert, wenn auch noch mehr in den Außenwerken als in dem Drama selbst; aber auch innerlich ist auf dem Wege, den die Entwicklung vom „Urfaust“ zum Fragment anzeigt, ein Riesenweg weiter zurückgelegt.

Neu sind die drei Außenwerke: für das Buch die „Zueignung“, für das Theater die beiden Vorspiele: „Vorspiel auf dem Theater“ und „Prolog im Himmel“. Ferner der zweite Monolog Fausts am Ostermorgen; der Osterspaziergang; die beiden Vertragsszenen (ich nenne auch das erste Gespräch mit Mephisto so, wenn auch hier der Pakt noch nicht abgeschlossen wird); Valentins Tod (und aus dem Urfaust die beiden ihn vorbereitenden Auftritte); sowie die Walpurgisnacht. Wieder aufgenommen sind die drei Schlußszenen: „Trüber Tag, Feld“, „Nacht, offen Feld“ und „Kerker“; diese Schlußszene aber enthält neu fünf hochbedeutsame Worte: die „Stimme von oben“, die ausruft, als Mephisto gerufen hatte: „Sie ist gerichtet!“: „Ist gerettet“ und die Mephistos zu Faust: „Her zu mir!“ — fünf Worte, in denen die Handlung des zweiten Teils eingebettet liegt.

Es ist dem „Urfaust“ gegenüber inhaltlich, auch dem „Fragment“ gegenüber im Aufbau ein völlig neues Werk. Erst jetzt haben wir den „Faust“, der die größte Dichtung nach Dante heißen kann; auch wohl: trotz Dante!

Die drei Einleitungen umgeben das Drama wie eine dreifache Umwallung: ein ganz persönliches Bekenntnis voll lyrischer Schönheit und symbolischer Wahrheit, die „Zueignung“; die Auseinandersetzung mit dem Publikum: „Vorspiel auf dem Theater“; die Deutung der Tragödie: „Prolog im Himmel“. Man begreift wohl, wie nötig diese beiden dramatischen Vorhallen schienen. Das „Fragment“ hatte fast bloß Kopfschütteln erregt; von der alten Abneigung Mendelssohns gegen das Puppenspiel lebte noch immer ein gut Teil fort. Die Shakespearische Mischung grotesker mit tragischen Szenen war man nicht mehr gewöhnt: der Dichter der „Iphigenie“ mußte der lustigen Person erst wieder einen Freibrief schreiben — und dem Theaterdirektor für seine dramaturgischen Kühnheiten.

Aber in die Handlung selbst greift erst der „Prolog im Himmel“ ein. Wie das „Vorspiel“ dem des indischen Dramas „Sakuntala“ — das Georg Forster übersetzt hatte — so ist der Prolog dem Buche Hiob nachgebildet; beides

mit vollkommener Eindeutschung, wie denn überhaupt die deutsche Atmosphäre unser größtes Werk erfüllt. Der Prolog ist gedichtet, um Fausts Rettung vorzubereiten: Gott muß natürlich seine Wette gewinnen, und daß er sie gewinnt trotz der Verfehlungen seines Knechtes Faust, ist auf die tiefen Worte begründet:

Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Zugleich wird der Plan der ganzen Entwicklung aufgerollt: vom Himmel, in diesem Prolog, durch die Welt, im Drama, bis zur Hölle, deren Schlund sich im fünften Akt des zweiten Faust auftut.

Der Prolog mit dem wunderbaren Sphärengesang der Erzengel gehört zu den erhabensten Dichtungen Goethes. Wir sehen das Universum selbst in tönender Bewegung um Gott kreisen, der uns wie seinem Schalk, dem Teufel, einen Augenblick sichtbar wird. Und es wirkt unermeßlich, wie nun vor dem Auge Gottes der kleine Mensch unten auf der Erde so deutlich sichtbar ist wie die kreisenden Sonnen.

Die Gewalt und Hoheit dieser Vorspiele hätte sich mit dem bürgerlichen Drama von der Kindesmörderin nicht vertragen; nun aber ist es ja ein symbolisches Drama von den Schicksalen des Menschen. Ein Weltgarten hat sich aufgetan.

Die Geschichte Fausts ist nun die des Genies nur noch insofern, als eben das Genie der gesteigerte Mensch ist. Das Faustproblem ist das Problem von der Erlösung der sündigen Menschheit; ist das Problem der Gerechtigkeit Gottes. Das Erdbeben von Lissabon hatte diese bange Frage in dem Knaben erregt. Nicht nur der Harfner richtet an die Götter die drohende Frage, warum sie den Menschen schuldig werden lassen, um ihn dann der Pein zu überlassen — auch Iphigeniens Priestermund singt solches wildes Lied.

Die Theologie antwortete mit der Erzählung vom Sündenfall. Nun aber war an die Stelle der Offenbarungslehre eine neue getreten. Die früheren Jahrhunderte sahen in Fausts Wissensdrang ein selbst schon straffälliges Streben, die von Gott gesetzten Grenzen menschlichen Wissens zu überschreiten; dagegen wehrte sich Lessing. Aber bei Goethe wird dem ungemessenen Ehrgeiz, wenn er auch von der Sündhaftigkeit frei bleibt, seine Tragik wiedergegeben. Der Ehrgeiz des Wissens tritt neben den Ehrgeiz des Handelns; durch ihn wird Faust eine tragische Natur wie durch diesen Wallenstein.

Diese Entwicklung war durch die der Zeit gegeben; eine andere durch die des Dichters.

Darf man Goethe eine „faustische Natur“ nennen? Ich zweifle. Lessing war es; in noch höherm Grade Herder, der denn auch dem Faust so manchen Zug geliehen hat, so daß die heute beliebte wissenschaftliche Monomanie das ganze Gedicht auf Herder hat zurückführen wollen (wie andere Monomanen auf Paracelsus oder gar auf Lavater!) Aber Goethe hat sich früh gewöhnt, ein Unerforschliches zu verehren. Faust will erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält; Goethe erklärt „Natur hat weder Kern noch Schale“. „Wo faß ich dich, unendliche Natur“ — nie hätte Goethe so gefragt; oder doch sich selbst gleich geantwortet:

Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten!

Nicht bei dem ruhigen, methodischen Forscher Goethe darf man das faustische Erlebnis suchen — sondern bei dem Dichter. Das Wissensproblem wird zum Problem des künstlerischen Erfassens. Früh beginnt bei Goethe die Klage über die Unmöglichkeit, das, was er schaute, so wie er es geschaut, wiederzugeben. Der ganze „Faust“ hallt wider von jener Klage Platens: „doch, ach, das Wort zerstückelt, kümmerlich, Unendliches!“ Mephisto höhnt Faust, daß er das Wort so sehr verachte, aber auch den Schüler, daß er es überschätzt. „Name ist Schall und Rauch!“ ruft Faust im Religionsgespräch, wie ganz ähnlich, recht in der Begeisterung des Sturmes und Drangs für das ungeteilte Gefühl, Goethe an Lavaters Freund Pfenninger geschrieben hatte. Alles was er in künstlerischer Ekstase sieht, will er wiedergeben — aber „dich zu halten hatt' ich keine Kraft!“

Das ist die menschliche Gebundenheit der Ausdrucksfähigkeit. Aber gerade für den bewußten großen Künstler kommt ein zweites hinzu: zu der Schwierigkeit der Technik die Gefahr der Kritik. Die Dichter früherer Perioden, entweder naiver in der Produktion oder anspruchsloser im Ziel, kannten diese Not nicht im gleichen Grade: die schmerzliche Erregung beim Vergleich der künstlerischen Vision mit dem fertigen Werk. Nun aber stellt sich die bewußte Kritik zwischen beide und belächelt und entmutigt. Sie heißt Mephistopheles. Sie ist nichts als die eine der beiden Seelen im Dichter, die hinabzieht, mutlos macht; neben der andern, die gewaltig sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen hebt. Der Teufel ist nur das Schlechte in der Menschenseele, das laut wird, zerrt und höhnt; wie der böse Geist in der Domszene nur das

schlechte Gewissen Gretchens ist. Und so ist auch von hier aus die neue Entwicklung Fausts geboten: die eigenen Erfahrungen des Dichters, wie sie elegisch auch die Zueignung ausspricht, verdichten sich in dem Kampf zwischen Faust und Mephisto. Auch der Künstler ist sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt — kein Dichter hat stärker als Goethe das Unerforschliche der dichterischen Konzeption betont. Und der so viele Fragmente hinterließ, kannte auch die Gefahren des beständigen Messens am Ideal.

Nirgends nun aber in Handlung oder Figuren etwas wie Symbolisieren oder gar Allegorie in aufdringlich verletzender Weise, wie doch zuweilen im zweiten Teil. Die ungeheuere Lebenswahrheit Valentins, die unvergleichliche Sicherheit, mit der Frau Marthe gezeichnet, ja mit ein paar Strichen Gretchens Mutter angedeutet ist, vor allem die wundervolle Figur Gretchens selber sind von keinem Naturalisten übertroffen worden. Oder das unvergleichliche Bild des Osterspaziergangs, durch dessen lebendige Fülle Faust aus seiner Isolierung gelöst und in den zeitlichen und lokalen Zusammenhang des Reformationszeitalters gestellt wird! Die gutmütige Beschränktheit dieser Umgebung ist der Hintergrund für sein Abschwören aller traditionellen Ideale, wie sie der Hintergrund für Goethes Flucht nach Italien war; und dennoch gewinnen wir diese kannegießernden Bürger, demütigen Bauern, renommistischen Burschen lieb. — Und wiederum neben diesem kräftigen Realismus die Fülle der lyrischen Töne, die melodramatische Szene des Selbstmordversuchs, der fast zu weiche Gesang der Geister! Wie denn Goethe nunmehr als geübter Regisseur die Hilfsmittel der dramatischen Wirkung nicht verschmäht; musikalische wie das Glockenläuten, den Gesang im Dom; optische wie die bunten Kostüme des Osterspaziergangs und die größeren der Geisterbeschwörung.

Und wie dient der Vers, zu so großen Aufgaben nie früher geweiht, diesen hohen Gedanken und paßt sich in leisen Bewegungen dem Inhalt an! Die tiefsinnigste aller großen Dichtungen ist zugleich die formvollendetste; was zwar im ganzen Umfang erst der ganze „Faust" beweist.

Ähnliches gilt für die unberühmte Schwester „Fausts": für die „Pandora" (1808), die leider Fragment blieb. In den Schmerzen und Wirren des Krieges fühlte Goethe sich in einem immer schärferen Gegensatz zu seiner Zeit und seinem Volk. Das ist das Erlebnis, das diese in der Kunst des Rhythmus unübertroffene Schöpfung bestimmt. Der alte Gegensatz wird lebendig, den das

Mittelalter den des tätigen und beschaulichen Lebens genannt hatte; und der das große Problem des Künstlers für Grillparzer und Hölderlin, Wackenroder und Ibsen geworden ist. Soll der Dichter als weltferner Weiser über den Zufälligkeiten des wirklichen Lebens thronen? Oder im eigenen Kampf mit den andern die Zeit erleben? Das ist der Widerstreit zwischen Epimetheus und Prometheus; und sucht Goethe auch dem Prometheus gerecht zu werden — es wird doch ein heroischer Philister: Goethes Herz ist bei dem tiefen Träumer Epimetheus.

Aber noch ein anderes Erlebnis erfüllt die „Pandora".

Goethe fühlt, daß er altert. Eine große Ablösung der Generationen vollzog sich: im April 1807 starb Anna Amalia, die Verkörperung altweimarischen Geistes, und erschien zum erstenmal in Weimar Bettine, der Geist der Romantik. Und den Dichter faßte damals eine heftige Leidenschaft für ein junges Mädchen, Minna Herzlieb, für die er doch zu alt war. Er dichtet Sonette, die sich auf Minna Herzlieb beziehen und die Bettine sich aneignet: und das Sonett war ein Kennzeichen der neuen romantischen Schule, das Goethes Generation mit J. H. Voß leidenschaftlich ablehnte, und dem er selbst nicht günstig gewesen war. Goethe fühlt, daß er altert — und er will nicht altern. Die Sehnsucht nach der eigenen Jugend, nach jugendlicher Kraft die Schönheit zu empfinden, nach jugendlicher Fähigkeit sich von der Jugend beglücken zu lassen, schafft die Gestalt des Phileros. Ein neuer Typus taucht auf: die künstlerische Sehnsucht nach der Jugend, die am ergreifendsten Heine in „Bimini" ertönen ließ. Diese Sehnsucht gibt dem wundervollen Loblied auf die Macht der Schönheit seinen Glanz. Und neben Phileros Pandora: die Schönheit, die Jugend, und in ihrer Büchse die Gefahren des Idealismus...

Aber Pandora kann selbst für Goethe nicht wiederkehren. Das am meisten musikalische Drama Goethes, musikalisch auch in der Empfindung wie in Aufbau und Sprache, war verurteilt, Bruchstück zu bleiben. Dafür erwuchs ein anderes Meisterwerk aus kleinem Anfang zur Selbständigkeit, die „Wahlverwandtschaften" (1809).

Goethe hatte von neuem die Kunst der Novelle zu pflegen begonnen; immer in der Manier der „Unterhaltungen", die im scharfen Gegensatz zu Tiecks außermoralischer Novelle der Erzählung von der unerhörten Begebenheit eine ausgesprochen moralisierende Spitze gab und zwar so, daß nach seiner eigenen Definition „nur diejenige Erzählung moralisch genannt zu werden

verdient, die uns zeigt, daß der Mensch in sich eine Kraft habe, aus Überzeugung eines Bessern selbst gegen seine Neigung zu handeln." So berichtet er in den „Annalen" (1821): „Einige Novellen wurden projektiert: die gefährliche Nachlässigkeit, verderbliches Zutrauen auf Gewohnheit und mehr dergleichen ganz einfache Lebensmomente aus herkömmlicher Gleichgültigkeit heraus — und auf ihre bedeutende Höhe hervorgehoben." Es handelt sich also, wie ich es in meiner Goethebiographie zusammenfaßte, um den Mangel an Selbstzucht im Verkehr. Eine ältere Reihe hat den Mangel an Selbstzucht in Liebe und Ehe zum Gegenstand. Aus ihr ist die Novelle hervorgegangen, die zum Roman der „Wahlverwandtschaften" wurde.

Die „unerhörte Begebenheit" der ursprünglichen Novelle glaube ich mit Sicherheit angeben zu können: es ist der eheliche Ehebruch. Die Paradoxie, daß das von den rechtmäßigen Eltern erzeugte Kind dennoch wenigstens von seiten des Vaters insofern ein illegitimes ist, als die leidenschaftliche Umarmung, der es seine Existenz verdankt, eigentlich der Geliebten galt und nicht der Gattin — dies singuläre Motiv (das übrigens in arger Abschwächung bei Modernen wiederkehrt, so bei d'Annunzio) ist ein rechtes Novellenabenteuer, auf dessen Erfindung Boccaccio stolz sein könnte. Nun aber wirken neue Umstände ein. Die Novelle vom ehelichen Ehebruch setzte nur eine Charakterstudie voraus: die des verblendet leidenschaftlichen Liebhabers; die beiden Frauen konnten ganz im Umriß bleiben wie die Nebenfiguren mancher Novelle Goethes. Inzwischen aber war in sein Leben die kurze Leidenschaft für Minna Herzlieb getreten; sie hatte ihn nicht bloß zum erstenmal das Problem der außerehelichen Liebe durchleben lassen, sondern sie hatte ihm auch die Figur der Geliebten viel interessanter gemacht, als sie sonst gewesen wäre. Minna wird mit ihrer weichen Willensschwäche, die dann aber doch einer entscheidenden Anspannung fähig ist, das Modell für Ottilie. — Dann aber kam ein Zeitgedanke hinzu: dieser aus der romantischen Gedankenwelt. In ihr war die Identität der Gesetze in der belebten und unbelebten Welt (so weit sie eine solche überhaupt anerkannte) zu einer fixen Idee geworden. Den Naturforscher wie den Moralisten Goethe reizte das zu einem Experiment. Der Gedanke der chemischen Wahlverwandtschaften — Goethe schon seit seinen Straßburger Universitätsstudien geläufig — sollte auf das Menschenleben angewandt werden. Ist es wahr, daß zwischen Menschen dieselbe unwiderstehliche Anziehungskraft herrschen kann, wie zwischen chemischen Stoffen, die, einander genähert, sich aus der bisherigen Verbindung lösen müssen?

So wuchs, wie in der attischen Tragödie, dem Protagonisten ein Schauspieler nach dem andern zu; wobei der letzte, der Hauptmann, es nicht ganz verleugnen kann, wie die eine Gestalt in Giorgiones „Konzert", nachgemalt zu sein. Geleistet ist hiermit in vollster Klarheit, was erst Zola den „experimentellen Roman" nannte: der Versuch, aus einer gegebenen Voraussetzung reinlich und objektiv die psychologischen Folgerungen abzuleiten.

Das Experiment wird mit größter wissenschaftlicher Sauberkeit durchgeführt; freilich zugleich mit der gespanntesten Kraft seelischer Anschauung. In einem Schloß mit Garten wird der Isolierraum hergerichtet, in den die übrige Welt nur von fern hineintönt. Die vier Figuren sind unter ununterbrochener Beobachtung; andere dienen nur dazu, den jedesmaligen Stand der Entwicklung zu verdeutlichen, so insbesondere das frivole adelige Liebespaar und der mit unvergleichlicher Meisterschaft verwandte Mittler — man könnte ihn geradezu das Manometer nennen, das den Luftdruck im Kessel angibt. Ebenso dienen die Gespräche, so interessant sie an sich sind, immer dem höheren Zweck, den Seelenzustand der vier auszudeuten. Handlung ist nur in jenem Novellenkern vorhanden — denn alles andere, wie die Ankunft Ottiliens, gehört zur Vorbereitung des Experiments; die Geburt und der Tod des Kindes aber wirken nun ganz symbolisch: durch Ottiliens Schuld, der eigentlich das Kind gehört, muß es sterben ...

Die psychologische Meisterschaft, mit der jeder Seelenzustand beobachtet und dargestellt ist, findet nur an der künstlerischen ihresgleichen, mit der Goethe als erster eine eigene Romanprosa zu schaffen sucht, die nicht mehr (wie im „Werther") lyrisch gesteigert und nicht (wie im „Wilhelm Meister") der einfachen Berichtprosa eng verwandt ist. Der Rhythmus wie der Sätze so der Abschnitte und des ganzen Aufbaues ist ihr Kennzeichen. Um aber den erwünschten Eindruck objektiver Darstellung eines „Komplexes" in seiner seelischen Entwicklung zu erwecken, ist Goethe doch zu leidenschaftlich beteiligt; sein Herz spricht mit, für Ottilien, seine Weltanschauung spricht mit, gegen Eduard. Es ist ja deutlich, zu welchem Ergebnis sein Experiment kommt: nein; die romantische Lehre ist Trug; nur wer sich der Versuchung hingibt, ist verloren, dem Menschen aber ist es geboten „aus Überzeugung eines Bessern selbst gegen seine Neigung zu handeln". Diese Kraft besitzen Charlotte und der Hauptmann, und so bleibt ihre Wahlverwandtschaft platonisch. Eduard, der sich etwas zu versagen nicht gewöhnt war, und Ottilie, der der eigene Mittelpunkt fehlt, besitzen diese Kraft nicht und werden des-

halb von der Wahlverwandtschaft wie leblose Dinge zueinander gezogen und vernichtet. Aber dieser Lehre — wie dies Buch denn auch „die Entsagenden" heißen könnte — widerspricht die Schilderung Ottiliens. Wie der junge Poet in die kokette Weltdame Adelheid, hat der gealterte sich in das unschuldige Mädchen Ottilie verliebt; und die schönen Schlußworte sprechen eigene Empfindung aus. Daher war es möglich, daß dies fast schulmäßig moralisierende Buch, wie einst der „Werther", als eine unsittliche Empfehlung der Unsittlichkeit aufgefaßt werden konnte! Und diese falsche moralische Beurteilung hat auch die künstlerische Schönheit und die technische Vollendung des besten deutschen Romans nicht zur gebührenden Anerkennung gelangen lassen.

Noch viel größer aber war der Mißerfolg von Goethes nächstem Werk. Seine Farbenlehre erschien (1810) — nicht bloß wissenschaftlich gemeint als Darstellung seiner langjährigen hingebenden Beschäftigung mit der „Welt des Auges", sondern zugleich ein Liebeslied auf die sinnlich wahrnehmbare Welt. Gewiß war es das gute Recht der Forscher, das Werk nur auf die Richtigkeit zu prüfen; aber in den Ton ihrer Ablehnung mischte sich Zunftdünkel, Bequemlichkeit, Mißverstehen. Nichts aber konnte Goethe fataler sein, denn dies: als Dilettant behandelt zu werden. Eine neue, unheilbare Entfremdung dem Publikum gegenüber war die Folge, deren Bitterkeit sich in manchem Verslein ausspricht:

Über's Niederträchtige
Niemand sich beklage,
Denn es ist das Mächtige,
Was man dir auch sage.

Diese Verbitterung gegen die deutsche Lesewelt durchzieht auch, namentlich in den ersten Büchern oft voll peinlicher Härte, seine große Autobiographie.

Unwillig war Goethe aus seiner Gegenwart geflohen, hatte ein Finnisches, ein Sizilianisches, ein Schweizer Lied gedichtet, nach Ariost eine Kantate „Rinaldo"; hatte des Neapolitanischen Hofmalers Philipp Hackert Leben erzählt. Wie ein Bote der Jugend Deutschlands kam da einer der liebenswürdigsten jungen Deutschen zu ihm: Sulpiz Boisserée (geb. 1783). Der junge Rheinländer hatte die deutsch-mittelalterliche Kunst neu entdeckt; er warb für den Weiterbau der Cölner Domtürme, er sammelte die altdeutschen Gemälde, deren prachtvolle Reihe jetzt, eine der glücklichsten Erwerbungen König Ludwigs I., die Münchener Pinakothek schmückt. Goethe besuchte 1814—1815 seine Sammlung in Heidelberg und ließ sich von dem Feuereifer

des geschickten Werbers zeitweilig sogar für jene „gotischen" Tendenzen gewinnen; war er doch eben für alles leichter zu erobern als für die Gegenwart. Und doch hat es etwas Symbolisches, wie dieser junge Romantiker zum erstenmal wieder Goethe für volkstümliche Interessen der Zeit günstig stimmt!

Denn Goethe wollte sich verjüngen. Wir sahen ihn unter dem Gefühl des nahenden Alters leiden, das den Künstler in zwei Erscheinungen am schmerzlichsten trifft: im Versagen der Schöpfungskraft — und im Erlöschen der Verbindung mit der Jugend. Das erste hat Goethe nie erlitten noch befürchtet; das zweite schien einzutreten — trotz Bettine, trotz der Romantiker, die es wie Carlyle machten und statt des wirklichen Goethe einen selbstgefertigten anbeteten, während die die ihn kannten wie die Brüder Schlegel sich ihm sonst entfremdeten. Aber Goethe wollte noch nicht altern. Burdach hat es schön gezeigt, wie eine ganze Kette von Verjüngungsarbeiten sich bis zu der Höhe des „Westöstlichen Divans" aufreckt. Zu ihnen gehört als die wichtigste die eigene Lebensgeschichte. Goethe taucht in seine eigene Jugend zurück, um sich von der Erinnerung her zu verjüngen.

„Dichtung und Wahrheit" (I. 1810, II. 1812, III. 1814 — IV. erst nach Goethes Tod 1833 erschienen) hat auch eine praktische Absicht: eine ausgesprochen pädagogische. Der literarischen Jugend, der „herrschenden Unart der Zeit, im Ästhetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasieren" setzt er sein Beispiel entgegen: das Beispiel eines in strenger Selbstzucht erwachsenen großen Dichters. Deutlich genug sind oft die Anspielungen wie auf die Dichter so auf das Publikum; aber glücklicherweise ist, wie in den „Wahlverwandtschaften", so auch in diesem biographischen Roman die Teilnahme des Dichters, seine einfühlende Phantasie, seine Schilderungsgabe groß genug, um die Lehrhaftigkeit zu überwinden. Nur in der Schärfe, mit der über Lebensverfehler geurteilt wird, Günther, Merck, Lenz, bleibt sie fühlbar.

Der biographische Roman will aber vor allem „Wahrheit" geben. Der vielgedeutete Titel läßt sich dreifach auslegen: Goethe erzählt Gegebenes und Erfundenes, indem er dem Biographischen Proben seiner Dichtung beilegt: Märchen, Gedichte, Pläne größerer Schöpfungen; er erzählt sein eigenes Leben in dem Vollbewußtsein der dichterisch-romanhaften Umgestaltung; und endlich: er gibt Wahrheit in der Dichtung, Dichtung in der Wahrheit. Die Wahrheit des Buches aber soll eine höhere sein als die historische: eine philo-

sophische. Nicht die Geschichte des Individuums Goethe soll erzählt werden, sondern der Reihe nach die des Dichters des „Götz", des „Werther", des „Egmont"; weshalb denn auch von den frühen Bemühungen am „Faust" nur vorübergehend die Rede ist. — Das vierte Buch, ein nicht glücklich komponierter Nachzügler, ist dann wirklich nur biographisch.

Die Kunstmittel sind die des Romans: Herausarbeiten der Hauptgestalt durch Kontrastfiguren, der Hauptmomente durch verweilende Betrachtungen; Ausschmücken durch Genrebilder, poetische Einlagen, Gespräche. Die Methode ist die der Biographie: auf sorgfältigen Studien ist eine allseitige Beleuchtung des Helden aufgebaut — „allseitig" wieder im Sinn der relativen Totalität: was nicht auf die Entwicklung des Dichters Bezug hat, bleibt fort; was aber dafür Bedeutung hat, wird an seiner Stelle erwähnt, und wäre es nur die Ausbildung der Handschrift; wie denn überhaupt auf alle Fragen der technischen Ausbildung besonderes Gewicht gelegt wird. Endlich sind alle Teile durch Vordeutungen und Rückerinnerungen „verzahnt". Dennoch sind einige Ungleichheiten geblieben: die an sich so wertvolle Darstellung der Literatur, die für Goethes Wirken Voraussetzung ist, wird doch als Störung der Biographie empfunden, andere Teile (wie der über die sieben Sakramente) als fremdartige Enklave. Dafür ist an andern Stellen die symbolische Entwicklungsgeschichte besonders glücklich gegeben, so bei den ersten religiösen und philosophischen Betrachtungen; oder Einzelschicksal und Allgemeines sind unlösbar ineinander geschmiedet wie bei der Schilderung der Kaiserkrönung und der Geschichte des Frankfurter Gretchens, die beide mit einem tristen „Katzenjammer" enden.

Das Größte bleibt doch: wie Goethe das Wesentliche seines Lebens wirklich noch einmal uns vorzuleben sucht — die höchste Ineinsbildung von Wahrheit und Dichtung! Der typische Jüngling, der typische Dichter — und doch ganz Goethe, nur Goethe. Und wie geschickt sucht er den Lesern, seiner ganzen Zeit die Ergebnisse der eigenen Erfahrung zu übermitteln, indem er seine Existenz zur anschaulichen Fabel umgestaltet! Man las mit Dankbarkeit, erfreute sich an den schönen Schilderungen der alten Reichsstadt, genoß in den Erzählungen von Sesenheim und Wetzlar die Dichtung und in der Literaturbeschreibung die Historie — und lernte nichts, was der Dichter, indem er „mit freundschaftlicher Hand die Summe seiner Existenz zog", eigentlich lehren wollte!

Um so mehr aber bedeutete das Buch — in jenen drei ersten Teilen, von

denen wir fast allein sprechen — für den Verfasser. Seine letzte Verjüngung wurde durch dies Zurückverpflanzen in den Nährboden seiner Dichterjugend gefördert; unmittelbare Verbindungsfäden ziehen sich von seinem letzten großen epischen Werk — denn so können wir die „Wanderjahre" nicht mehr nennen — zu seiner letzten lyrischen Blütezeit: der des „Divans". Lehrhaft ist auch diese seine letzte größere Gedichtsammlung auf weite Strecken, und um ihre Anfänge legt sich noch die Spruchsammlung „Gott, Gemüt und Welt" (1814) voll reichster, knapp geformter Weisheit.

Den äußeren Anstoß zum „Östlichen Divan des Westlichen Verfassers", wie der „Westöstliche Divan" (erschienen 1819) eigentlich heißen sollte, gab die Hafisübersetzung des Wieners Josef von Hammer-Purgstall, eine jener ungenauen Übersetzungen, die wie z. B. die Simrocks wegen ihrer Anpassung an moderne Denk- und Ausdrucksweise zur Benutzung und Nachahmung für neuere Dichter besonders geeignet sind. Die innere Vorbereitung lag in jenem Bedürfnis des gealterten Goethe, alles einmal von sich zu werfen, was an Lernen, Bildung, Kenntnis, dem Ertrag zweier Menschenalter, ihn beschwerte. Der Orient wird zum Symbol des Allgemein-Menschlichen nach dieser negativen Seite hin wie sonst nach der positiven Hellas und Rom. Diese Sehnsucht nach der „Jugend der Menschheit" steigert sich noch durch die persönliche, jene Biministimmung der „Pandora" oder eines Gedichts wie „Schweizeralpe". Zwei jugendliche Freundeserscheinungen bringen ihm aber jetzt die Illusion der Gemeinschaft mit der Jugend: Sulpiz Boisserée, der im Reisewagen neben ihm sitzend die vulkanische Entstehung zahlreicher Gedichte beobachtet, und Marianne von Willemer, die er auf seiner Reise in die Rheingegenden (1814) in Frankfurt kennen lernte, eine kluge, dichterisch begabte Österreicherin, eine gebildete Mignon, die der Frankfurter Patrizier J. J. von Willemer als Tänzerin entdeckt und zu seiner Gattin erzogen hatte. Als Suleika durfte sie eigene Gedichte in dem Divan verstecken. Auch sonst ist des orientalisierenden Versteck- und Maskenspiels fast zu viel, und ohne Zwang geht es nicht ab: die Nachahmung der persischen Schenkenliebe hat etwas Fatales, ein wenig von jener Alterslüsternheit, die auch durch eine Episode den Schluß des zweiten Faust schädigt. Am schönsten gibt sich „Hatem" doch, wo er einfach Goethe ist wie in dem Heidelberger Gedicht von den vollen Kastanienzweigen; oder wo er denn in gemeingültiger Weise Welterkenntnis formuliert. Voll von Menschen- und Völkerkenntnis sind auch die „Noten", in denen Goethes lebenslanges Studium der Bibel erneute Früchte trägt.

Als Ganzes muß man uns doch erlauben, den „Divan“ für das erste Werk des Sinkens zu halten. Die künstliche Verjüngung mochte dem Menschen wohltun — der Dichter war geschaffen, nur aus seiner Wirklichkeit heraus zu dichten. Um so besser lag das Maskenspiel den zahllosen Nachahmern, den Rückert, Platen und so fort bis hin zu Bodenstedt!

Goethe aber zog sich aus dieser vorübergehenden und schließlich doch täuschenden Maske der Verjüngung wieder in seine Wirklichkeit zurück. Werke des Greises, des welterfahrenen großen Kundigen sind die beiden letzten Hauptwerke: der zweite Teil des „Faust“ und die „Wanderjahre“ — Vollendungen zweier großer Dichtungen, ungleich gelungen, aber schon als Vollendungen nach so langer tiefer Unterbrechung beide zu bewundern. Alles was die siebzig Jahre steten Lernens, Umschauens, Erlebens an Kenntnis, Anschauung, Bildung angehäuft hatten, wird noch einmal, wird mehr als je für den zweiten „Faust“ aufgeboten — das vollständigste und größte Gesamtergebnis des vielseitigsten und tiefsten Lebens.

Noch einmal sollte Liebe den Dichter in seinem Innersten erwecken. Was für den jungen Goethe Friederike, bedeutet für den alten Goethe Ulrike: Liebe, Entsagung, tiefstes dichterisches Erklingen. Die hübsche und reizvolle achtzehnjährige Tochter einer norddeutschen Adelsfamilie ward in Karlsbad der Gegenstand seiner leidenschaftlichen Neigung; am 11. September 1823 brachte in des Dichters Namen Karl August die Werbung vor. Das liebliche Kind konnte doch nur erwidern, daß sie den großen Mann verehre, aber sich zur Gefährtin seines Lebens nicht berufen fühle. Wir waren alle wie von einem Wunder überrascht, als wir vor etlichen Jahren erfuhren, Ulrike lebe noch; in würdiger Schönheit hat sie das Leben, auf das der Strahl der Dichtersonne fiel, in tüchtiger Arbeit, wohltätigem Wirken und vaterländischer Gesinnung bis zu ihrem Tode (1899) im sechsundneunzigsten Jahre geführt — wohl würdig die Reihe zu schließen, die Friederike eröffnete. Die Tochter des Landpfarrers und das Fräulein vom Lande, beide in treuer Erinnerung als Witwen Goethischer Liebe gestorben, sie reichen sich die Hände als lyrische Weckerinnen des Dichters. Die „Äolsharfen“ entstanden nun und die unvergleichliche Marienbader „Elegie“ (1823), die mit unerhörter Kraft Weltgefühl und Liebesverzicht in eine festgefügte Strophenreihe preßt; zu der einfachen Schönheit der Sesenheimer Lieder ein gewaltiges ergreifendes Gegenbild.

Und wie diese Liebe und diese Lyrik, wie die Spruchdichtung und die Ko-

stümkunst des „Divans“, so gehört eine der merkwürdigsten Einrichtungen im Leben des alten Goethe zu den bewußten Vorbereitungen für die Vollendung des „Hauptgeschäfts“, wie die Arbeit am „Faust“ mit fast ironisch anmutender Pedanterie in dem noch immer regelmäßig durchgeführten Tagebuch heißt.

Ein junger Autodidakt aus dem Hannöverschen, Johann Peter Eckermann (1792—1854) hatte dem Dichter ein Heftchen „Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe“ gesandt. Goethe suchte seit längerer Zeit einen jungen Mann, der das Wesen seiner Gesamterscheinung rein aufzunehmen und wiederzugeben imstande wäre: in dem Verfasser dieses Heftchens war er gefunden. Eckermann kommt zum Besuch nach Weimar — und wird für immer festgehalten. Er wurde „Sekretär“ Goethes, Mitherausgeber der Ausgabe letzter Hand; aber sein eigentlicher Beruf war, den Dichter im täglichen Gespräch seiner drückenden Überfülle an Gedanken und Betrachtungen zu entlasten. Der alte Goethe war gesprächig wie der junge, nur daß der Spieltrieb der Konversation aufgehört hatte, den einst Wieland bewunderte: jetzt war das Gespräch nur noch ein kunstvolles Mittel, Kenntnisse zu erwerben und Gedanken hervorzulocken, wie der Brief auch. Eckermann hat täglich die entströmende Weisheit aufzusammeln und zu verarbeiten, bald unter Goethes offener Mitarbeit; wie die indischen und arabischen Prophetenschüler muß er die Kunst der produktiven Frage lernen. Das Gespräch als Schatzgräber, der Hörer als Vermittler von Entscheidungen — so entstand jenes unschätzbare Buch „Unterhaltungen mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“ (erschienen 1836), dem dann besonders die Unterhaltungen mit dem klugen, zu selbständigen Kanzler von Müller, dem höchsten Weimarischen Gerichtsbeamten (erschienen 1870) zur Seite stehen, aber diese nur als Sammlung wertvollen Inhalts, nicht wie Eckermanns Buch als eigenes Kunstwerk.

Mit Eckermann hat Goethe auch die „Novelle“ durchgesprochen (1797 entworfen, 1827 vollendet), ein merkwürdig symbolisches Denkmal seiner Alterskunst und besonders seines Altersstils, die Geschichte von der Bändigung eines ausbrechenden Löwen durch Musik zum Abbild des Bezwingens sinnlicher Leidenschaft durch weiblich-vornehme Harmonie verdoppelt.

Von den Genossen seiner Jugend und seiner höchsten Zeit lösen ihn Schicksal und Wille. Am 14. Juni 1828 stirbt Karl August; im selben Jahr beginnt Goethe die Herausgabe seines Briefwechsels mit Schiller. Wie

bei „Dichtung und Wahrheit“ war die Veröffentlichung pädagogisch gemeint, zugleich aber ein Denkmal für den schmerzlich noch immer entbehrten Genossen — und ein Abschied, eine Überwindung. Denn noch einmal muß ein neuer Goethe geboren werden, wenn auch freilich als alter Mann wie Merlin, das Kind mit den grauen Locken. Die Fertigstellung — der Ausdruck ist leider kaum zu prosaisch — von „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ (Teil I 1821; II—III 1829) bereitet die Vollendung des „Faust“ vor.

In dies Werk hat neuerdings der Philosoph Max Wundt eine folgerichtige Anlage hineingeheimnist, die mir historisch und psychologisch gleich wenig haltbar und gleich wenig fruchtbar scheint. Wir müssen, glaube ich, die Tatsache anerkennen, daß Goethe sich verirrt hat, daß er eine so umfangreiche epische Produktion nicht mehr zu beherrschen vermochte, wie schon das Rätseln und Grübeln an der „Novelle“ erweist. Novellen, als Fortsetzung der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ gedacht, werden dem schwer zu sättigenden Ungeheuer ins Maul gestopft; nicht minder — wenn es Wundt auch bestreitet — gnomische Papiermassen, die nur nach der allgemeinen Richtung und Stimmung mit dem Roman zusammenhängen. Freilich — was hing mit einem Roman nicht zusammen, der in Makarien ein Sinnbild des ganzen Kosmos in sein Gefüge verflocht?

Schiller hatte gefragt, wann die Lehrjahre zu Ende seien? Ein deutscher Spruch antwortet:

Wer ist Meister?
Der was ersann!
Wer ist Geselle?
Der was kann!
Wer ist Lehrling?
Jedermann!

Hans Jedermann, wie im Stil der Mysterien Wilhelm Meister wohl heißen könnte, war Lehrling; und Meister zu werden verbietet ihm jene begrenzte Entwicklungsfähigkeit, die der Name andeutet. Wie es in einem Xenion auf den Schweizer Vielschreiber Leonhard Meister heißt:

Deinen Namen les' ich auf zwanzig Schriften, und dennoch
Ist es dein Name nur, Freund, den man in allen vermißt.

Wilhelm Meisters Lehrjahre sind beendet, sobald er etwas kann: nun ist er Geselle. Als solcher hat er sich in den Wanderjahren zu bewähren: als gefestigte Persönlichkeit. Freilich ist der Dr. med. Wilhelm Meister nur auf

die Versicherung des Dichters hin als identisch mit dem Darsteller des Hamlet anzunehmen.

Neben dieser veränderten Stellung des Helden zur Umwelt bedingt der erweiterte Schauplatz die Neuheit der „Wanderjahre". Der jugendliche Dilettant sollte in die Gesellschaft eingefügt werden — der reife Fachmann in die Welt. Es ergibt sich eine neue Totalität, die in Makarien und ihrem körperlich-kosmischen Weltgefühl verkörpert wird; eine neue Beweglichkeit im Raum, durch wiederholtes Empfehlen des Wanderns, durch das Hineinholen Italiens, der Schweiz, ja Amerikas ausgedrückt; eine neue Beweglichkeit auch in den Formen der Ausbildung. In den „Lehrjahren" war einfach die Erziehung eines typischen Jünglings zu schildern — jetzt in der „Pädagogischen Provinz" die der Menschheit...

Als ungefährer Leitfaden der Erlebnisse Wilhelms scheint die Formel gedacht: „Vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen" — ganz antischillerisch, denn Schiller hatte verkündet:

Nur durch das Morgentor des Schönen
Dringst du in der Erkenntnis Land.

Aber Goethe interessierte sich nicht mehr für Wilhelm. Die Novellen und die Betrachtungen waren ihm wichtiger als seine Entwicklung. Novellen zum Teil von großer Schönheit wie „Der Mann von fünfzig Jahren", Betrachtungen voll größter Weisheit — aber weshalb all das durch ein Liebesverhältnis von Wilhelms Sohn zu Hersilien, durch die freimaurerische Gesellschaft des Turms fast trivial und durch Makarien und ihren Stab hypersymbolisch zusammengeflochten?

Und doch ist wieder in diesen technischen Verirrungen das Große mitenthalten, das die „Wanderjahre" mit dem zweiten „Faust" verbindet: das Kosmische, das Romantisch-Symbolische, die Altersweisheit. Der Altersstil freilich wirkt hier noch gleichmäßig-störender als in dem Drama, dessen poetische Schwungkraft ihn nur auf kleinere Partien hin aufkommen läßt.

Es kamen die letzten Mahnungen des Schicksals. Am 27. Oktober 1830 stirbt Goethes Sohn auf seiner Italienischen Reise — der tragische Abschluß eines tragischen Lebens, das auch für den Vater immer mehr verhängnisvoll geworden war. Ende 1830 liegt die große abschließende „Ausgabe letzter Hand" fertig vor; der zweite Teil des „Faust" steht darin als Fragment, wie in der Ausgabe von 1790 der erste. — Am 8. Januar 1831 versiegelt Goethe sein Testament. Am 20. Juli 1831 ist der „Faust" vollendet.

Sein Plan ist wahrscheinlich um 1800 anzusetzen. Die eigentliche Arbeit beginnt etwas früher; ruht dann wieder; wird 1816 durch ein neues Schema geregelt. Dann wird der zweite Teil in siebenjähriger „fast ununterbrochener, konzentrierter Tätigkeit" von 1824—1831 zum glorreichen Ende gefördert.

Die Aufgabe des zweiten Teils ist einfach: Fausts Rettung möglich zu machen. Dazu ist die wichtigste Vorbedingung die „Wiederbringung der verlorenen Güter": was Faust in der großen Abschwörungsrede des ersten Teils von Idealen verleugnet hat, das muß ihm wieder nachwachsen wie nach des Anthropologen Blumenbach Lehre der „Bildungstrieb" beschädigte Körperteile wiederergänzt. Der Ehrgeiz, die Freude an der Schönheit, die Hoffnung kehren wieder, sogar in Faustens Belehnung „Mammon, wenn mit Schätzen er uns zu kühnen Taten regt" — nur eins kehrt nicht wieder: sie, die der letzte härteste Fluch jener Abschwörung traf: die Geduld. Und an der Ungeduld geht Faust zugrunde: sie führt auch seine zweite Verfehlung herbei wie die erste („Hätt' ich nur sieben Stunden Ruh'"). Das ist aus der tiefsten Eigenheit des Genies geschöpft. Die großen Temperamente kennen kein Mattwerden wie die kleinen: je älter sie wurden, desto wilder pochte die Ungeduld in Michelangelo und Friedrich dem Großen und Bismarck und Goethe selbst — dem einzigen, dem es doch gelang ganz zu vollenden, was an der Schwelle der Ewigkeit die andern noch vollendet sehen wollten!

Aber nur in solchen Einzelheiten berühren sich noch Faust und Goethe. Der zweite Teil, soviel Erlebtes er ausnützt, ist doch (wie die „Wanderjahre") nicht unmittelbar aus persönlichem Erlebnis erwachsen, sondern die bewußte gewollte Ausführung eines bestimmten Plans, natürlich unter fortdauernder Einwirkung persönlicher Erfahrungen.

In den Mittelpunkt stellte Goethe die „Helena" als den Gipfel, der von allen Seiten gesehen wird und von dem man nach allen Seiten sieht; diesen dritten Akt hat er auch zuerst vollendet. Die Hauptleistung bei der Erneuerung des Menschen muß die Antike vollbringen: in der Verschmelzung antiken und mittelalterlich-germanischen Wesens ist die moderne Kultur gegeben. Und selbst nachdem Helena, die Verkörperung der hellenischen Schönheit, verschwunden ist, bleibt doch das Kleid und der Schleier: es bleiben uns die Form und das Vorbild der Antike:

Bediene dich der hohen,
Unschätzbarn Gunst und hebe dich empor!

Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst.

In der hohen reinen Luft dieses Ideallandes wird Mephisto selbst zu einem hellenischen Dämon, der tiefe Weisheit ohne allen teuflischen Hintergedanken ausspricht. Der Akt ist ein hoher Triumph deutsch-klassizistischer Formkunst und in seinem zugleich plastischen und märchenhaften Stil einzig. Der pantheistische Schluß, dionysisch im höchsten Sinne, lenkt er von der apollinischen Gemessenheit Helenas wieder zu germanisch-mittelalterlichem Wesen über.

Vorgebaut ist diesem Akt, in dem Faust wieder zum einheitlich-harmonischen Menschen erzogen wird, die „Klassische Walpurgisnacht", in der sich Goethe in der Freude an antiker Mythologie, Heldensage und bildender Kunst wie ein Junger tummelt und die eignen Betrachtungen, vor allem zur Entstehungsgeschichte der Erde, in die mythologische Beleuchtung einstellt; in einer Figur wie dem Seismos ist mehr „kosmische Epik" als in ganzen Gesängen Spittelers. Die Frage der Entstehung ist es überhaupt, die von allen Seiten philosophisch-mythologisch beschaut wird: soll doch auch Faust neu entstehen und aus dem Zerrissenen ein Ganzer werden. In Homunculus wird dann der ganze frühreife übereilte Drang der Jugend, fertig zu sein, zum tragischen Schicksal. Doch wie lebendig ist auch diese Gestalt: „Ich dächte," urteilte Goethe selbst, „der Humor, der diese Rolle erfüllt, die Behendigkeit, Altklugheit und Zutätigkeit des kleinen Führers, seine Liebenswürdigkeit, seine kindliche Bitte um Rat, wie er entstehen könne, geben ein individuelles Bild von poetischem Dasein!" Er ist eine Vordeutung auf Euphorion, das Kind der Verbindung von Antike und Mittelalter — wie dieser nicht lebensfähig, doch wo Homunculus nur leben will, hat Euphorion wirklich gelebt.

Diese beiden antikischen Akte sind von zwei mittelalterlichen eingefaßt, die sich um ein phantastisches Kaisertum bewegen. Sie dienen als Raum für die Erziehung Fausts zu eigener Betätigung: Mephisto selbst muß ihn erst zur Beschwörung der Helena anleiten, dann zur Scheinführung des Scheinkampfes. Und so ist denn endlich der im „Tatengenuß" verjüngte Held imstande, in gemeinnützigGroßartiger Tätigkeit, in „guten Werken" sich zu entsühnen oder vielmehr im Sinne Goethes, seine innere Tüchtigkeit darzutun. Der Deichbau, ein zufälliges Symbol, aus Preußen oder den Niederlanden oder Amerika geschöpft, wird aber zugleich der Anlaß seiner

ungeduldigen Versündigung. Da Goethes übertreibendes Motivierungsbedürfnis ihn die ganz zufälligen Worte wiederholen läßt, die einst in der Vertragsszene bedingungsweise vorgebracht wurden, hat der Teufel leider guten Grund, sich für den glücklichen Besitzer seiner Seele zu halten, muß sich aber durch List und Gewalt vertreiben lassen. — Die Übermotivierung hat so die wundeste Stelle des ganzen Gefüges hervorgebracht. Gott aber muß freilich seine Wette gewinnen: der immer strebend sich bemüht, muß der Gnade teilhaftig werden. Sie erscheint in katholischen Formen, als Madonna, die in ihrem ewigen Kreiswandel eben zwischen den Gläubigen angelangt ist — das Bild der Dresdner Sixtina scheint vorgeschwebt zu haben, wie denn der ganze letzte Akt durchaus von bildender Kunst, antiker und neuerer, in seinem höchst kunstvollen Aufbau bestimmt ist. Die Herrlichkeit der Schlußlyrik wird dann nur durch die etwas prosaisch-symbolischen Verse des Chorus mysticus beeinträchtigt. Aber die wundervollen Verse der ganzen Szene der Bergschluchten klingen noch so mächtig nach, daß sie auch diese Schlußstrophe noch mit poetischer Fülle auszustatten scheinen. Überstrahlt doch die Pracht dieses philosophischen Mysteriums, als welches der größte Teil des letzten Aktes sich selbständig darstellt, an ergreifender Weisheit wie an lyrischer Vollkommenheit Goethes eigenes sonstiges Lebenswerk. Es ist hier alles beisammen, was ihn unter den Dichtern einzig macht: das persönliche Durchdringen tiefster Erkenntnis, die Fülle sachlichen Wissens, die Sicherheit der Formgebung und die ergreifende Menschenliebe: „alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit".

Faust ist Goethe, der in allem Irren und Streben unbeirrbar zum Höchsten sich erhebende Mensch. Goethe ist Faust, dessen mühereiches Leben in einen begeisterten Hymnus auf die ewige Weisheit, in ein innerlichstes Bekenntnis zur Güte und Gnade ausklingt. Und so folgt trotz mancher Widersprüche im einzelnen (die gerade der allzu sorgliche Verstand verschuldet!) der zweite Teil des Faust dem ersten wie die Heilung der Verwundung, wie die Antwort auf die Frage, wie die Tat auf das Wollen. Und der ganze „Faust" bildet durch den Reichtum der lebenden Gestalten, der Formen, Bilder, Stimmungen, der Gedanken eine Welt für sich, unerschöpflich für das Herz wie für den Verstand.

Dies Werk zu vollenden war Goethe gegönnt — der größte Sieg hingebender Arbeitskraft über eine unendliche Aufgabe, der mächtigste Beweis für den antiromantischen Satz, daß Genie zwar nicht, wie die Aufklärung

manchmal meinte, Fleiß ist, wohl aber den Fleiß nicht entbehren kann. Was er nun noch lebte, durfte der Dichter als ein reines Geschenk betrachten. Er schreibt noch Aufsätze zur Erziehung der Dichter, baut den neuen Gedanken einer Weltliteratur aus, die aus den individuellen Nationalliteraturen sich erheben soll, wie die Humanität Herders aus den Volksindividualitäten; er führt seinen Briefwechsel fort, und der letzte Brief ist am 17. März an Wilhelm von Humboldt gerichtet und spricht vom „Faust" — der vollständig natürlich erst nach Goethes Tod erscheinen konnte, sein eigenes Wesen und Wirken fortzusetzen und sein Unsterbliches für immer zu retten. Am 16. März 1832 erkrankt Goethe; am 22. März ist der zweiundachtzigjährige verschieden, kein legendarisches Paradewort auf den Lippen, für treue Pflege bis zuletzt freundlich dankbar. Und wie die Sage die Leichen großer Heiliger und Helden unversehrt bewahrt, so konnte „über die göttliche Pracht dieser Glieder" noch am Totenbett der treue Eckermann erstaunen „Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir"; und so steht sein Bild ewig vor unsern Augen.

Elftes Kapitel: Schiller

Hätte Goethe auch nur den „Faust" geschrieben — sowie für uns Dante nur die „Göttliche Komödie" geschrieben hat — so wäre er schon deshalb der größte aller neueren Dichter. Aber wir besitzen ja in seinen Dichtungen eine größere Zahl von Meisterwerken, als ein Zweiter schuf: „Werthers Leiden", „die Wahlverwandtschaften", „Iphigenie", „Tasso", die Gedichte, die Sprüche, die Gespräche; schon die Vielseitigkeit läßt selbst Shakespeare zurücktreten, mag er auch ein noch mächtigeres poetisches Ingenium sein.

Die einst viel durchgefochtene Frage, ob Goethe oder Schiller? ist von diesem Gesichtspunkte aus also längst entschieden. Daß Goethe der größere Dichter, daß Goethes Lebenswerk das bedeutendere, daß Goethes Erscheinung die einzigere sei (man vergebe die grammatische Sünde dieses berechtigten Komparativs!), das werden wir so wenig in Zweifel ziehen wie Schiller selbst es bezweifelt hätte. — Aber noch viel weiter sind wir von jener Auffassung entfernt, die um die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts besonders bei der Jugend in Schwang war: daß Schiller neben Goethe überhaupt nicht in Betracht komme. Dies werden wir vielmehr ebenso lebhaft bestreiten, wie Goethe selbst es bestritten hätte. Auch davon kann nicht die Rede sein, als hätte Schiller für unsere Literatur nur mittelbar Bedeutung, nämlich wegen seiner Einwirkung auf und für Goethe; was allenfalls von Herder gesagt werden könnte, unmöglich von dem Dichter des „Wallenstein". Und wenn ihm die Dichtergabe abgesprochen worden ist und man aus ihm nur einen klugen trefflich schreibenden Prosaiker machen wollte — auch das hat die Begier kleiner Kritiker nach großen Torheiten fertig gebracht — so werden wir noch andere Argumente als für den Dichter Lessing für den Dichter Schiller ins Feld führen können; nämlich die unvergleichliche und im höchsten Sinne ästhetische, poetische, künstlerische Wirkung seiner Poesie. Es gibt keinen neueren Dichter, aber auch keinen einzigen, der in dem Maße wie Schiller Volkspoesie im höchsten Stile geschaffen hätte. Man muß bis auf Homer zurückgreifen, um eine Dichtung zu finden, die im gleichen Maße für Denken, Dichten, Dasein eines großen Volks selbstverständliche Voraussetzung geworden ist. Schillers Dramen haben für die neuere deutsche Dichtung die Bedeutung einer ganzen Heldensage; Marquis Posa und Wallenstein und Tell sind dem Deutschen seit einem Jahrhundert, was einst dem Germanen

Hildebrand und Dietrich und Siegfried waren. Ja, andern Nationen hat er aus seinem, aus unserm Reichtum geschenkt: durch Friedrich Schiller erst ist Tell der Nationalheilige der Schweiz, durch ihn erst die Jungfrau von Orleans die Nationalheilige Frankreichs geworden. Was bedeuten die alten Tellspiele oder gar des Unglückspoeten Chapelain „Pucelle" auch nur für ihre Heimatländer? Erst Schiller ward diesem Achill, dieser Athena zum Homer.

Natürlich sind mit der bloßen Möglichkeit solcher Wirkung schon Grenzen seiner Kunst gegeben. Die Modernität des „Tasso", die Ewigkeit des „Faust", die Zeitlosigkeit Goethischer Lyrik hat Schiller niemals erreicht. Aber so gewiß Goethe das größte Ereignis in der neueren Kunstgeschichte überhaupt ist, so gewiß ist Schiller das größere nationale Erlebnis.

Es war nicht bloß politische Umformung, was den 10. November 1859 zu dem größten nationalen Festtag machte, den Europa vielleicht je gesehen hat. (Man muß uns hier und sonst einige Superlative erlauben; weder die berechtigte stilistische Scheu noch die berüchtigte deutsche Bescheidenheit darf uns hindern, die Höhepunkte geistigen Lebens würdig hervorzuheben, die unsere Literaturgeschichte zu streifen das Glück hat!) In erster Linie war es wirklich ganz unmittelbar, ganz elementar die dankbare Empfindung einer geistigen Gemeinschaft, wie sie zwischen einer Nation und ihrem Dichter schlechterdings nicht wieder bestanden hat — es sei denn höchstens eben bei Homer! Denn auch von diesem wurde im Altertum gesagt, er habe den Griechen ihre Götter geschenkt — wie Max und Thekla für die deutsche Jugend, Posa für den reifenden, Tell für den reifen deutschen Mann geradezu bestimmende Gottheiten geworden sind. Einen solchen Einfluß konnte auch Dante nicht ausüben, dessen Verhältnis zur Nation noch am ersten verglichen werden kann, denn ideale Gestalten von mythologischer Kraft hat auch er nicht geschaffen. Noch weniger Victor Hugo, der überhaupt dem Volk nur in grandiosen Klängen wiedergab, was er von ihm empfangen. Victor Hugo ist eine Dichtung der Franzosen, aber die Deutschen sind zu einem nicht geringen Teil eine Dichtung Schillers. Der Schwung der Freiheitskriege wäre, trotz Klopstock und dem Hain, nicht denkbar ohne Schiller. Gewiß, sein „Tell" war nicht, wie etwa Kleists „Hermannsschlacht", als patriotisches Drama gemeint, und überschlaue Patrioten haben ihm sogar zum Vorwurf machen wollen, daß er die Losreißung eines schönen Stücks deutscher Erde vom deutschen Reiche gepriesen habe! Aber der Geist, der den „Tell" erfüllt, war dennoch

der Geist, den die Freiheitskriege forderten. Lessing erst hat, mit Tellheim, den Begriff der persönlichen Ehre in unsere große Dichtung eingeführt; Schiller erst, mit Tell, den der nationalen Ehre. — Und dann, nach dem glorreichsten der Siege, hat derselbe Schiller, der das unpolitische und unkriegerische, verschüchterte und eigenen Aufschwungs ermangelnde Bürgertum für die Tage der Freiwilligen und der Landwehr mit politischem und kriegerischem, leidenschaftlichem und den König erst mitreißendem Idealismus erfüllt hatte, wiederum, und diesmal nicht zu gleichem Segen, seine Freude am Ordnen der Gedanken, an beschaulicher Betrachtung des Weltlaufs den Kreisen der geistigen Aristokratie eingeflößt. Wolfgang Menzel grollte, daß Goethe die Nation zu einem ästhetischen Quietismus erziehe — Goethe, dessen Einfluß sogar auf die Dichter damals merkwürdig gering war und dessen „Götz", von den Romantikern geliebt, jedenfalls auf jene Generationen stärker wirkte als „Tasso"; aber mit viel mehr Recht klagte später Otto Ludwig Schiller an, daß er durch weltfremden Idealismus die Jugend unfähig mache, das Leben mächtig zu erfassen. Wenn Deutschland ein Menschenalter lang, und nach dem ungestümen Erwachen von 1848 nochmals ein Vierteljahrhundert „das Volk der Dichter und Denker" war, so hat Schiller uns dazu gemacht. Natürlich mußte er dabei alle jene Dichter und Denker, bei denen er selbst in die Schule gegangen war, zu Helfern haben, Kant und die Seinen (vor allem den jüngeren Hegel), Goethe und die Seinen (vor allem eine gute Hälfte der Romantik). Wenn es gelungen wäre, was eine Partei versuchte, Jean Paul einen gleichen Einfluß zu sichern, so wäre das Deutschland der „Epigonen" zwar an wirklicher Kunst ungleich ärmer, aber an sozialem und politischem Empfinden, vielleicht auch an solcher Betätigung ungleich reicher gewesen. Aber die Jahre von 1813 bis 1859 standen unter dem Zeichen Schillers.

Der unermeßliche Einfluß, den der große Mann ausübte, kann nur mit dem der Religionsstifter verglichen werden. „Religion" sollte bei den Romantikern alles werden, so auch besonders die Poesie; Schillers Poesie ist den Deutschen Religion geworden. Zunächst ganz wirklich im Sinne der Ethik: daß seine moralischen Anschauungen eine fast selbstverständliche Geltung erhielten, daß eine Berufung auf Schiller wie die auf einen Propheten wirkte. Dann auch in metaphysischer Hinsicht: daß seine Gleichgültigkeit gegen alle dogmatischen Begriffe, auch gegen den eines persönlichen Gottes, die religiöse Indifferenz und auch den positiven Atheismus der Feuerbach, Keller,

Storm, Heyse mitbedingt hat, von denen keiner von dem öden, ein rein negatives Gottesleugnertum predigenden Materialismus beeinflußt war; daß andererseits Lieblingsbegriffe Schillers wie „das Schöne“ zu mythischen Mächten erwuchsen. Endlich auch im ästhetischen Sinn: wie eine mächtige Religion nur solche Kunst aufkommen läßt, die ihr verwandt ist, so ist in jenem runden halben Jahrhundert der unbedingten Schillerverehrung eine Kunst, die ihm widersprach, in Deutschland nur im engsten Kreise möglich gewesen. Gewiß, es gab immer Goethe-Sektirer, Jean Paul-Pietisten, sogar Tiedge-Schwärmer. Aber nicht bloß das Drama und das Lehrgedicht blieb von ihm bedingt — auch die bildende Kunst. Die Düsseldorfer illustrierten das Lied von der Glocke, und Piloty oder Kaulbach die historischen Dramen; Anselm Feuerbach, der Goethe malte, oder Adolf Menzel, der Lessing zeichnete, konnten sich nur ganz langsam durchsetzen. Die öffentliche Beredsamkeit Deutschlands stand, mehr als gut war, unter dem Zeichen des Marquis Posa; die Geschichtsschreibung mußte erst Ranke aus den Geleisen moralisierender Philosophie heben. Mein Freund Julius Hoffory, der begeisterte Vorkämpfer Ibsens und des Realismus in Deutschland, sagte einmal: mit Lessing, ja mit Goethe sei das deutsche Drama auf dem rechten Wege gewesen — da sei auf einmal Schiller gekommen „wie ein Attila“ und habe alles zerstört, was gesät war. Wir werden diese Wirkung anders auffassen, vor allem auch Schiller viel mehr für einen Nachfolger als einen Gegner Lessings halten; aber die Wucht seines Einflusses ist wirklich kaum schwächer gewesen. Eine von Schiller unabhängige Entwicklung behauptet sich nur da, wo er eben nicht gewirkt hat: in der Lyrik vor allem, dann im Roman und drittens in der Prosa mit Ausschluß der historischen. Einzelne, besonders aus der Romantik, behaupteten ihre Eigenart auch gegen Schiller; aber wenn sogar die Ballade Schillers trotz der doch nie übersehenen Goethes, Uhlands, Platens maßgebend blieb, wie sollte sich da das Drama Heinrichs von Kleist durchsetzen?

Diese ungeheuere Wirkung war, wie die einer organisierten Religion, segensreich und gefährlich: segensreich vor allem für die vielen, denen Schiller eine neue Religion gab: idealistische Überzeugung, Freude an schönen Bildern, Beruhigung in bestimmt verkündeter Lehre; gefährlich für die Zweifler und Ketzer. Sie ward mächtig von der Schule, der Literatur selbst, der Presse gefördert, weil eben Schiller allgemein zugänglich war. Aber ihre eigene Stärke war doch das Entscheidende.

Diese Stärke der Dichtung Schillers beruhte auf zwei Begabungen, die kein Dichter seit Shakespeare in gleichem Maße besaß; und Shakespeare traf nicht, wie Schiller, auf eine nach ihnen dürstende Generation — oder traf sie erst spät und fern, in Herders und Lessings Deutschland. Die eine dieser Begabungen nannten wir schon: Schillers unerhörte Kraft, Gestalten von mythologischer Geltung zu schaffen, weit aufragende riesige Gestalten, viel zu lebendig, um Allegorien zu sein, und viel zu sehr im Freskostil entworfen, um bloß Menschen zu scheinen. Tell und Geßler — wären sie uns aus früherer Zeit überliefert, sie würden für den Niederschlag mythischer Dämonen erklärt, des hellen und des finsteren Prinzips. Aber selbst Karl Moor, König Philipp, Posa, Alba, oder aus andern Dramen Mortimer und die Jungfrau und die Figuren des „Lagers“ — sie alle besitzen jene Mischung von Deutlichkeit und Undeutlichkeit, die Götterfiguren charakterisiert. Apollo oder Athena sind nicht auf eine Formel zu bringen; aber wir wissen, was sie tun könnten, was nicht — wie bei Hamlet oder Othello. — Gerade was psychologisch mangelhaft erscheinen kann, macht diese Figuren so mächtig. Molières Geizhals ist nur Geizhals; aber sogar Posa ist nicht nur Schwärmer. Goethes Gestalten aber, künstlerisch viel höher stehend, psychologisch viel meisterhafter: Iphigenie, Gretchen, Tasso, Faust sind alle zu individuell, tragen zu stark Goethes Gepräge, um für die ganze Nation solche Geltung zu erhalten. Am ersten könnte man sie noch den Figuren in „Hermann und Dorothea“ zuschreiben — und dies entstand in Goethes Schillerzeit!

Das zweite ist Schillers Kunst, Sentenzen zu prägen. Nicht bloß sein Antipode Otto Ludwig, der zu einer endgültigen Fassung überall so schwer gelangte — auch andere schon haben sich über Schillers Sentenzenfülle, über sein oft überflüssiges Anbringen der Sprüche, auch über ihren Ton und Stil geärgert. Schiller war nicht Künstler genug, um mit seiner Begabung Maß zu halten wie Shakespeare und Goethe. Aber die seltene Kraft., einem Gedanken, sei es ein alter verbreiteter oder ein neuer eigner, eine solche Form zu geben, daß sie Generationen als die vollkommenste, als die allem Wettbewerb entrückte erscheint, war verführerisch. Es ist ja doch kein Zufall, daß der Büchmann mit der Häufigkeit und Beliebtheit der Zitate aus Schiller gleich nach denen aus der Bibel kommt, wozu als dritte Hauptquelle sich mit vollstem Recht der „Faust“ gesellt (und weiterhin der „Hamlet“). Wie die Religionen durch typische Gestalten und durch schnell weiter zu tragende Aussprüche nicht zuletzt ihre Herrschaft begründen, so wiederum Schiller. Eine

den Deutschen neue, begeistert erfaßte Weltanschauung lag in den Worten beschlossen:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

Eine ästhetische Weltanschauung faßten die Verse zusammen:

Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie;

eine moralische der Spruch

Adel ist auch in der sittlichen Welt; gemeine Naturen
Zahlen mit dem was sie tun — edle mit dem was sie sind!

Die Sentenz im Drama zumal ist ganz gewiß von Schiller überanstrengt worden; an sich aber zeigt seine Vorliebe für sie nur den starken Dramatiker. Wir hoben es schon hervor, daß die Sentenz im Drama einem doppelten Zweck dient: den Stand der Handlung oder die Stimmung für einen Augenblick gleichsam greifbar zu verdichten, und zwischen Bühne und Zuschauerraum einen Kontakt herzustellen. In der ersten Hinsicht wird Schiller von Shakespeare und Goethe weitaus übertroffen; in der zweiten hat er, wie der Erfolg beweist, nicht seinesgleichen.

Zeigt sich nun aber schon in dieser Freude an der Sentenz um der Sentenz willen, die vom rein künstlerischen Standpunkt eine Fehlerquelle ist, ein rhetorisches Element, das Schiller — wie die französische Tragödie — mit der Antike verbindet, so ist allgemeiner hervorzuheben, daß nicht das Drama Goethes, und hieße es „Iphigenie auf Tauris", sondern das Drama Schillers eine Erneuerung des antiken Dramas bedeutet.

Wenn Schiller in der „Braut von Messina" den Chor der Alten — und ihre Schicksalsidee nachzubilden versuchte — wir dürfen wohl sagen: beide in gleich mißverständlicher, und gleich unglücklicher Weise — so ist das nur der Höhepunkt einer Tendenz, die innerlich längst im Drama Schillers liegt, mindestens seit dem „Don Carlos". Der entscheidende Punkt ist dieser, daß bei Schiller das Drama jenen festlichen Charakter wieder erhält, den es bereits bei den Römern eingebüßt hatte. Entsprungen aus einer wirklichen Festübung, hat das Drama der Hellenen diesen Ursprung nie verleugnet. Es war ja von vornherein ein religiöser Akt: die Vergegenwärtigung der erhebenden Handlung einer göttlichen oder halbgöttlichen Persönlichkeit; und

diese künstliche „Epiphanie", dies angebliche Erscheinen des Apollon oder des Herakles unter dem Volke mußte mit Feierlichkeit umgeben werden. Dahin gehören nun Kunstgewohnheiten Schillers, die sich nicht in der Form, wohl aber in der Absicht mit solchen der Antike berühren: seine Vorliebe für Festszenen und feierliche Akte: Bankett, Reichstag, Rütli; für prunkvolle Aufzüge wie in der „Jungfrau"; Belehnung Albas, Audienz Posas, Auftreten des Großinquisitors im „Don Carlos" und dergleichen mehr — alles Dinge, deren Wirkung zunächst eine theatralische ist d. h. auf die Erregung einer gespannten Menge zielt, zugleich aber auch dramatisch ausgenutzt wird d. h. zur Veranschaulichung eines Entwicklungsmoments. Dahin gehört nun aber auch die Sentenzenfülle, die einen mangelnden Chor mit seinen Betrachtungen über die Vorgänge ersetzt; und ganz allgemein die festlich gesteigerte Sprache.

Man wende nicht ein, alle diese Erscheinungen seien erst der dritten, frühestens der zweiten Periode Schillers eigentümlich. Schon in den „Räubern" trägt die Massenszene mit dem Räuberlied diesen „festlichen" Charakter; im „Fiesko" kündigt sich der rhetorisch durchgebildete Stil an; in „Kabale und Liebe" ist eine Szene wie die berühmte des Kammerdieners ganz und gar „chormäßig": Aussprache der Empfindungen des Zuschauers durch Personen auf der Bühne. Nur daß allerdings erst der reife Schiller sich in vollem Besitz seiner Kunst und Kraft zeigt.

Dafür tritt in den ersten Dramen noch stärker als in den späteren ein anderer Zug hervor, der für die gesamte Dichtung Schillers bezeichnend ist, für das Drama nur deshalb am meisten, weil dies eben seine eigenste Kunstform ist.

Man pflegt Schiller vor allem einen philosophischen Dichter zu nennen. Er ist es doch eigentlich nur in seiner „Lyrik", und daneben in seiner allerdings ausgedehnten spekulativen Prosa. Kein Drama Schillers kann philosophisch in dem Sinne heißen wie „Nathan", „Faust", „Libussa", wie alle Dramen Friedrich Hebbels oder Richard Wagners so heißen können. In seinem einzigen Roman wird viel weniger philosophiert als in dem irgendeines bedeutenderen Zeitgenossen, vor allem als im „Werther" oder „Wilhelm Meister". — Aber ich gehe noch weiter und behaupte: Schiller ist nicht einmal da in erster Linie philosophischer Dichter, wo er wirklich philosophisch dichtet; und selbst seine philosophischen Schriften sind nicht vor allem philosophisch. Schiller studiert mit Leidenschaft Kant, um sich über beunruhigende Probleme Rats

zu erholen; aber das tat auch Kleist, der doch sicherlich vor allem Dichter war. Auch Schiller ist vor allem Dichter. Wenn er seine philosophische Erkenntnis in eigene Schriften umsetzt, so verdanken wir diese, um seinen eigenen mit Recht viel zitierten Ausdruck zu gebrauchen, mehr dem Spieltrieb als dem Erkenntnistrieb. Schiller ist überall Dramatiker: ein Dichter, der aus gegebenen Voraussetzungen eine notwendige Handlung so sich entwickeln läßt, daß in ihr bestimmte Charaktere anschaulich werden. Mehr noch: er ist überall historischer Dramatiker: ein Dichter, der gegebene Gestalten so anordnet, daß aus ihrer Entwicklung zugleich ein allgemeinerer Charakter anschaulich wird. Er ist überall der Mann, der ordnet, anordnet, zu einem bestimmten Ergebnis führt; und dies so, daß die Bewegung bis zum Ziel hin ein wohldurchdachtes rhythmisches Ganzes darstellt.

Man lese doch nur seine mit Recht berühmten philosophisch-ästhetischen Schriften, auf deren geschichtliche Stellung und inhaltliche Bedeutung wir wieder nicht näher eingehen. Was ihren Stil kennzeichnet, ist das wirklich nur der unaufhörliche Gebrauch der Antithese? Die kann kein starker Dialektiker entbehren; aber wer wird den Stil in Schillers philosophischen Schriften etwa mit dem Lessings, Fichtes, Schleiermachers oder auch nur seines Schülers und Verächters Friedrich Schlegel verwechseln? Man betrachte eine Stelle aus der „Naiven und sentimentalischen Dichtung“ wie diese:

„Bei dem Naiven der Überraschung achten wir zwar immer die Natur, weil wir die Wahrheit achten müssen; bei dem Naiven der Gesinnung achten wir hingegen die Person und genießen also nicht bloß ein moralisches Vergnügen, sondern auch über einen moralischen Gegenstand. In dem einen wie in dem andern Falle hat die Natur recht, daß sie die Wahrheit sagt; aber in dem letzten Fall hat die Natur nicht bloß recht, sondern die Person hat auch Ehre. In dem ersten Falle gereicht die Aufrichtigkeit der Natur der Person immer zur Schande, weil sie unfreiwillig ist; in dem zweiten gereicht sie ihr immer zum Verdienst, gesetzt auch, daß dasjenige, was sie aussagt, ihr Schande brächte.“

Oder man betrachte z. B. in der Abhandlung „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ den längeren Absatz, der beginnt „Der Lernende sammelt für spätere Zwecke“; oder ähnliche Stellen, wie sie jedem auffallen müssen, der die Bände nur aufschlägt. Ist das Stil und Art eines Mannes, der vor allem eine Wahrheit erkennen, ja auch nur eines solchen, der sie vor allem deutlich machen will? Das ginge, wie vor allem Schillers

eigener Lehrer Kant zeigt, mit erheblich geringerem Aufgebot an Kunst. Nein; Schiller hat an der Tätigkeit des Ordnens eine unmittelbare Freude, während diese für den Forscher nur Mittel zum Zweck ist; der Tanz der Begriffe, wie man wohl sagen dürfte, bereitet ihm, wie die verschlungenen Linien der dramatischen Intrige, einen ästhetischen Genuß, den der Lehrer als solcher nicht kennt. Die Ideen werden aufgerufen und kommen in einen scharfen Dialog, der ihr Innerstes aufdecken soll, selbst wenn es unmittelbar für die Entwicklung nicht von Belang ist; die Schlagworte messen sich wie Maria und Elisabeth. Schillers ästhetische Untersuchungen sind Übungen des Dramatikers an abstrakten Stoffen, in denen er seine philosophische Kenntnis in dramatische Bewegung umsetzt wie in den Tragödien die historische. Für das Verständnis seiner Weltanschauung, seiner Kunstlehre sind ihm Kant und Shaftesbury und Ferguson und Garve Helfer, Lehrer gewesen; aber das Ursprünglichste und Wichtigste seines Verhältnisses zur Welt hat ihm von ihnen keiner geben können, weil es von vornherein ein praktisches, ein aktives war. Kaum mehr als Goethe von Spinoza ist Schiller der Dichter von Kant bestimmt: es sind nur die Philosophen, die theoretisch die ihrer eigenen angeborenen Praxis am nächsten verwandte Lehre ausgesprochen haben.

Und welches ist diese Praxis?

Goethe, wir wissen es, ging von dem inneren Erlebnis aus. In seiner Seele erwuchs eine Beunruhigung, ein Rätsel, eine Pein, die zu überwinden ihm ein physisches Bedürfnis ward. Er sucht in der äußeren Welt nach einem Mittel, sie zu überwinden: er sucht, oder er erwartet den „symbolischen Fall“. Indem er an dessen Anblick das eigene Erlebnis zum allgemeinen emporläutert, befreit er sich. Es ist auch eine Katharsis, eine „Reinigung“, wie sie Aristoteles von der Wirkung der Tragödie fordert, in der Hervorbringung des Kunstwerks. Indem der Dichter der Menschheit „Wohl und Weh auf seinen Busen häuft“, befreit er sich selbst durch dies stellvertretende Leiden; das Dichten ist ein Akt der seelischen Reinigung, der Selbstbefreiung.

Dies nun ist es (was zu oft verkannt wird) auch für Schiller; sonst wäre er wirklich kein echter Dichter großen Stils. Aber seine Dichtung geht gerade den entgegengesetzten Weg. Goethe kommt von der Natur her, und wie ein Naturereignis keimt in seiner Seele das Erlebnis auf; nun erst geht er damit zu den Menschen, zu Jerusalem oder Faust, zu den Salzburger Auswanderern oder zu Torquato Tasso. Schiller kommt von der Menschenwelt

her; wie für Goethe die großartige Gesetzmäßigkeit der unbelebten Welt, ist für Schiller die wilde aufregende Ungleichmäßigkeit der historischen und sozialen Gemeinschaft das Urerlebnis, aus dem alle Einzelfälle hervorsprießen. Schiller kommt von den Menschen her: irgendein Beispiel jener beunruhigenden Unordnung ist es, was ihn aufregt — und er eignet sich dies äußere Erlebnis erst nachträglich seelisch an. Ja, dies nachträgliche Erleben kann so gering bleiben, daß Schiller selbst hervorhebt, mit welcher Kälte er dem Stoff des „Wallenstein" während der Arbeit selbst gegenüberstehe. Tatsächlich kann das innere Durchleben, soweit es Sympathie und Antipathie voraussetzt, für Schiller nur diejenige Wichtigkeit haben, die umgekehrt für Goethe der äußere Fall hat: es ist nur die Bestätigung, die Verdeutlichung; entscheidend ist die Beunruhigung, die in Schiller das historische oder soziale Ereignis erregt.

Schiller also in seiner nie rastenden Anteilnahme an der menschlichen Welt wird auf irgendeine Persönlichkeit oder ein Geschehnis aufmerksam, die ihm aus der Ordnung herauszufallen scheinen. Vor allem sind es Persönlichkeiten; denn er ist Dramatiker. Aber natürlich kann er nach der ganzen Organisation seines Naturells sie nicht isoliert sehen; denn eben das Verhältnis zur Umwelt ist es ja, was ihn beschäftigt. Paul Ernst, ein ausgezeichneter Erzähler, mag seine Gestalten — wie in dem interessanten Experiment „Demetrius" — von Rußland nach Hellas versetzen; Lessing, dem nur die Beziehungen einzelner Gestalten von Wichtigkeit sind, mag die Virginiafabel nach Guastalla verpflanzen; Schiller erblickt seine Persönlichkeiten in ihrer Lage und kann sie nicht herausnehmen. Wallenstein: „sein Lager nur erkläret sein Verbrechen"; Tell: nur auf dem Schweizerboden ist er möglich.

Dieser Zusammenhang der Persönlichkeit mit der Umwelt ist sogar so stark, daß im Anfang Schiller von der letzteren auszugehen scheint. „Die Räuber" sind zunächst ein Gemälde sozialpolitischer Zustände, die der Dichter aufgeregt erlebt, und aus denen die Brüder Moor hervorwachsen: „die Erd hat Blasen wie das Wasser hat, Und die sind solche". Die Staatsformen sodann werden in Dramen behandelt, wie von Haller in Romanen: „Fiesko" und die Scheinrepublik; „Kabale und Liebe" und der kleinstaatliche, „Don Carlos" und der großstaatliche Despotismus. Natürlich nicht so, daß Schiller wie Haller von einer verstandesmäßigen Einteilung ausginge: diese Bilder staatlicher, gesellschaftlicher Zustände stehen im Hintergrund, wie die Idee

der Sitte oder des Besitzes in Hebbels Drama, und verkörpern sich in wirklich geschauten Persönlichkeiten — historischen wie Fiesko und Philipp oder erdichteten wie Carl Moor und dem Präsidenten von Walter. Erst allmählich kommt Schiller zu dem bewundernswerten Gleichgewicht zwischen „Held“ und „Komplex“, das er in „Wallenstein“, „Tell“, „Demetrius“ vollkommener erreicht als je ein Dichter vor oder nach ihm; während die Dramen mit weiblichen Hauptfiguren eher ein Schwanken zwischen monarchischer und kollektivistischer Führung der Handlung aufweisen.

Um es zusammenzufassen: Schiller ist von Natur nicht bloß Dramatiker, nicht bloß auf das historische Drama hingewiesen — sondern auf das politisch gefärbte historische Drama. Wenn Lessing erst die Schranken zwischen Literatur und Leben niederbricht, so ist Schiller von Anfang an im vollen Sinn ein politischer Dichter: ein Dichter, den Übelstände im öffentlichen Leben (auch der Vergangenheit), den Unordnung und Widersinn der sozialen Zustände zu dichterischer Tätigkeit aufrufen.

Daher, um es gleich einzufügen, sind auch zwei Haupteigenheiten der Technik Schillers zu erklären. Die eine ist die starke Verwendung des satirischen Elements. Scherer, der das fast zuerst hervorhob, sah darin eine typische Eigenheit des Dramatikers, indem er auch auf Grillparzer hinwies, und auf Shakespeare, Goethe, Hebbel hätte hinweisen können. Aber nirgends hat die satirische Zeichnung von Gestalten eine so politische Färbung wie bei Schiller; es sei denn in den Römertragödien Shakespeares oder in seinem Bild des Demagogen Hans Cade. Schiller zeichnet in dem Mohren des „Fiesko“, in dem Hofmarschall von Kalb, ja in Isolani und dem trunkenen Illo ganz eigentlich politische Karikaturen; Auftritte von „Wallensteins Lager“ könnte ein Pamphletist des 17. Jahrhunderts entworfen haben; Königin Elisabeth ist wie in einer Streitschrift der Stuarts gemalt. Nicht einmal im „Götz“ begegnet so stark politisch orientierte Satire; und im „Großkophta“ oder „Bürgergeneral“, wo sie Selbstzweck ist, entartet sie ganz zur merkbarsten Tendenz.

Das zweite, worauf wir wiederholt schon hinzuweisen hatten, ist Schillers ganz neue, großartige Form des Motivierens. Eine Ursache ist da für alles, was in „Maria Stuart“, der „Jungfrau“, dem „Tell“ geschieht; von ihr aus ist alles begründet, mag es im einzelnen auch bedenklich sein wie Tells Tat, die durch die Spezialmotivierung in der Parricidaszene nur verliert. Darf man ein Kunstwort Goethes anwenden, so möchte man sagen: Schiller



Schiller

Nach dem Gemälde von A. Graff aus dem Jahre 1791 gestochen von J. G. Müller

ist der erste große Dramatiker der Zustände; der „Götz“ selbst, der unzweifelhaft in diese Richtung weist, ist noch mehr Drama der Einzelpersönlichkeit. Und zwar: Dramatiker der politisch-sozialen Zustände; Vorläufer der „Hermannsschlacht“, des „Wozzek“, der „Weber“, das heißt (denn sonst würden wir ihn nicht Vorläufer Kleinerer nennen) Vorläufer des modernen Volksdramas; das vielleicht d i e, jedenfalls eine Form des deutschen Zukunftsdramas ist. Das europäische Drama der Gegenwart beginnt mit „Tasso“; das der Zukunft mit „Wallenstein“, „Tell“, „Demetrius“, wenn nicht schon mit den „Räubern“.

Und nach alledem können wir endlich unsere Frage beantworten: welches eigentlich Schillers dramatische Praxis sei. Es ist die des Politikers, der statt mit dem Material lebender Menschen mit dem poetischer Gestalten arbeiten muß. Und deshalb ist Friedrich Schiller der Prophet des politischen Zeitalters der Deutschen geworden.

Schiller ist Politiker, aber natürlich Politiker im Sinne seiner Zeit: der Aufklärung. Das „größte Glück für die größte Masse“, die spätere Formel Benthams, das ist ja eigentlich schon des Marquis Posa Wunsch. Aber viel deutlicher noch tritt seine eigene Verwandtschaft mit der Aufklärung gerade da hervor, wo er als Ästhetiker spricht. Drei Worte, inhaltsschwer, bilden den Hauptinhalt seines Programms, drei fast überhäufig wiederkehrende Worte: Ordnung, Freiheit, Freude.

Das hohe Lied der O r d n u n g wird nicht nur im Eleusischen Fest und in der Glocke gesungen: als eine Tat der Ordnung wird jede wissenschaftliche Leistung gefeiert. So ist es in der berühmten Eröffnungsrede über das Studium der Universalgeschichte ausgesprochen, wie sich der Forscher gegenüber den historischen Tatsachen verhält: „Er nimmt die Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge.“ Eben dies tut der Dichter. Eine bloße Nachahmung der Wirklichkeit würde den Zuschauer um die ersehnte Harmonie betrügen; deshalb verachtet Schiller das Streben nach bloßer Illusion, das dem Sturm und Drang natürlich war. Vielmehr gilt es die „Wahrheit“ statt der bloßen „Wirklichkeit“ zu geben. Die Welt ist von einer großen inneren Ordnung beherrscht: diese hat der Künstler zugleich mit der Wirklichkeit zu bieten; dann steigert er den Zufall zum Gesetz, die bloße Wirklichkeit zur Wahrheit. Und wie das? Immer wieder betont es Schiller, daß bei der Behandlungsart der Tragödie „der ganze Angelpunkt in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden.“ Eine

Fabel erfinden? Wie seltsam hätte diese Forderung Goethen klingen müssen! Bei Schiller ist sie natürlich: „daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen". Also: die wirklichen Begebenheiten sind so zu verknüpfen, daß der Eindruck der Ordnung erwächst d. h. der Notwendigkeit. Mag diese höhere Ordnung nun sichtbar in der Form des „Schicksals" walten, mag sie in der notwendigen Verknüpfung gewisser Taten mit gewissen Folgen gegeben sein — es ist die Hauptaufgabe des Dichters, sie überzeugend in das Gewebe der Begebenheiten einzuflechten.

Ordnung also schafft der Dichter zuerst, wie der Politiker, wie der antithesenreiche ästhetisch-spekulierende Schriftsteller. Es ist ein Lieblingsbegriff der Aufklärung, dem romantischen Individualismus verhaßt. Aber solche Lieblingsbegriffe sind auch Freude — wir erinnern nur an Uz — und Freiheit. „Alle Kunst", heißt es in der Vorrede zur „Braut von Messina", „ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken". Wörtlich könnte das bei jedem Popularphilosophen stehen. Freilich aber versteht Schiller die „Freude" doch anders als sie. Ein bloßes philanthropisches Beglücken ist nicht gemeint; sonst hätte er eben schreiben müssen wie Gleim und Tiedge. Gemeint ist aber auch nicht, oder doch nicht völlig, das freudige Hochgefühl der alten Sänger, die persönliche Läuterung durch die Poesie; sondern Schiller denkt allerdings an ein Einwirken auf das Publikum, wenn auch jetzt nicht mehr so derb und direkt wie da er die Schaubühne als „moralische Anstalt" zur Bestrafung der Verbrechen ansah. Worin besteht die erstrebte Freude? In dem Gefühl der Freiheit beim Hörer! „Die wahre Kunst hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich auch in der Tat frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet ... in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen!" Der Hörer der Tragödie wird frei, indem er durch den Zufall der historischen Wirklichkeit hindurch die Ordnung erblickt; und dies Bewußtsein, daß der rohe Stoff durch Ideen gegliedert, beherrscht werde — das ist die Freude, die in dem Hörer zu erwecken des Dichters höchste Aufgabe bleibt.

Man hat sich oft gewundert, wieviel Schiller vom Publikum in seinen ästhetischen Schriften spreche, welche Rücksicht er ihm bezeugt, während er es doch nach manchem Wort in Briefen und Xenien verachte. Aber beides gehört zusammen; wie bei Friedrich II.: Schiller dichtet für das Publikum — nicht etwa ihm dienend; als man eine Fortsetzung des „Geistersehers" verlangte ging er über den sichern Erfolg großartig fort. Nein, er schreibt für das Publikum als Staatsmann, als Erzieher, als Bildner; er dichtet, um seine Deutschen hellenischer Heiterkeit zugänglich zu machen.

Politiker also, im doppelten Sinne, packt er mit gewaltiger Hand seine Stoffe und bringt Helden und Umwelt durch eine groß angelegte Fabel in feste Ordnung; und dann ergreift er seine Hörer und Leser, bringt sie, vor allem durch das Mittel seiner Sentenzen, zu seinem Kunstwerk in eine bestimmte Stellung und beglückt sie durch die ästhetische Erziehung zur Freiheit. Über seinem Drama steht „das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", weil es ihn selbst in der Vernichtung des Schönen und Edlen die Macht höherer Gesetze ahnen läßt.

Und in diesem Sinne, in dem Sinne eines großartigen Strebens nach beglückender Freiheit durch Beherrschung der bloß stofflichen Wirklichkeit, hat sich auch Schillers Leben folgerecht entwickelt. Der Sohn eines tüchtigen, aufklärerisch-frommen Vaters, der als Soldat, Ökonom und Schriftsteller seinen Mann stellte, wurde Friedrich Schiller am 10. November 1759 in Marbach in Württemberg geboren. Das erste entscheidende Erlebnis ward die Einschulung in die Hohe Karlsschule (1773): die Willkür eines Fürsten, der es mit der Jugend seines Landes nicht übel meinte, aber von dem Begriff individueller Freiheit, das heißt persönlicher Selbstbestimmung noch keine Ahnung hatte, wurde entscheidend nicht nur für seine Stellung zu den Fürsten, sondern für das Erwachen seiner ganzen politischen Stimmung. Aus seinem ungemessenen Haß nicht sowohl gegen Karl Eugen, als vielmehr gegen die Zustände, die er verkörperte, ging seine wilde Jugenddichtung, philosophisch-rhapsodische Lyrik und in deren Mittelpunkt langsam entstehend (1777 bis 1781) das Drama „Die Räuber" hervor. Zunächst eine Tragödie aus Sturm und Drang: ein „großer Kerl" scheitert an der Engbrüstigkeit seiner Zeit; nun aber erweitert zur politischen Anklage, zur wilden Empörung, die doch mit der Anerkennung der Ordnung durch den Empörer endet. Das Motiv des Hasses zwischen Brüdern, aus Leisewitz' „Julius von Tarent" in der Ausführung bereichert, wird ebenso erweitert nicht bloß zu einem Kampf des

wilden Naturells mit dem wenigstens äußerlich fügsamen, sondern gleichzeitig zu einem solchen zwischen den Typen, die Schillers Werke ordnend durchziehen: dem Realisten und dem Idealisten, dem Naiven und dem Sentimentalischen. Nur daß der Realist Franz bis zur satanischen Verhöhnung jedes Ideals verzerrt ist, ein irdisches Abbild des Miltonischen Teufels, und der Idealist Carl bis zum besinnungslosen Draufgänger; der naive Carl bis zum leicht betrogenen Toren, der sentimentalische Franz bis zu einem Virtuosen grausig-spitzfindiger Spekulation. Aber beide schon ganz in Schillers unwiderstehlichem Freskostil, das böse Prinzip und das nur eben durch dies verdunkelte gute, der Held und der Feigling, der Räuber aus Edelmut und der Vatermörder aus Habsucht; kolossalische Masken von symmetrischer Anordnung. — Die Fabel, aus einer Erzählung Schubarts übernommen, kraß und ungeheuerlich; aber sofort mit Herrschergriff angepackt; jeder Effekt sitzt, mag er an sich noch so angreifbar sein: der Alte im Turm, Carl und Amalia. Vor allem: sofort Schillers unvergleichliche Beherrschung der Massen auf der Bühne. Carl, der Held, braucht Gefolge; mit schneller Wallensteinischer Sicherheit wirbt es ihm der Dichter, sieht jeden Räuber vor sich, konfiszierte Gesichter alle, aber in Spielarten von der Räuberehre Rollers bis zu der nackten Gemeinheit der Spiegelberg und Schufterle; führt sie zu großen Volksszenen, wo der Pfaff unter ihnen predigt wie in „Wallensteins Lager", schafft sich aus ihnen einen Chor, der durch seine bloße Existenz die Gesellschaft anklagt. Diese ihrerseits in wenigen einfachen Typen, um Franz gruppiert, aber in gehörigem Abstand von dem Scheusal: der verfallene Vater, der zitternde Bediente, der unerschrockene Geistliche. — Der Stil ganz und gar geniemäßig, in den wilden Tiraden wie in den gesuchten Spitzfindigkeiten, ein Stil der Rede, der dem der Handlung entspricht; großartig zündende Worte schon hier („und darum Räuber und Mörder!"). Zusammenballen der Stimmung in der grotesk-tragischen Selbstironie des Räuberliedes. Handlung auf der Bühne mehr als übergenug, wie nur irgend in einer Shakespearischen Historie; aber jeder Zug symbolisch: Franz intrigiert mit einem geschriebenem Wisch, der richtige Sohn des tintenklecksenden Säkulums, während Carl mit gezogenem Degen einherstürmt wie die großen Menschen Plutarchs. Ein Intrigenstück, gewiß, aber in dem die Intrige nicht bloß individuell bedingt ist, wie bei Jago, sondern zugleich sozial als einzige Waffe dieser erniedrigten und feigen Zeit, wie in „Kabale und Liebe": ein furchtsam weggekrümmter Wurm das Wappentier der Gesellschaft. Inhalt des

Dramas die Selbstbefreiung des Helden, der sich zwar erst in Verbrechen „auslebt", dann aber sich selbst der Ordnung zum Opfer bringt, die auch im Zerrbild dieser Zustände noch über den Anarchismus des Originalgenies triumphieren muß. ... Die Schlußszene die erste jener Martyrien, durch die Schiller seine Helden läutert, Maria Stuart wie Jeanne d'Arc; und die Anfangsszene schon eine jener Expositionen, die mit einem kühnen Griff die Gesamtmotivierung des Verlaufs darbieten. Trotz „Götz" vielleicht das genialste aller Anfängerstücke; aber Schiller war kein Grabbe: er wußte sich über den genialen Anfänger hinauszuläutern.

Der Erfolg der „Räuber" war nach der ersten Aufführung in Mannheim (13. Januar 1782) ebenso groß als selbstverständlich. Die Jugend sah ihre Hoffnung auf ein „Erzgenie" erfüllt, jubelte dem Protest gegen die beengende Gegenwart zu und ist ihrem Lieblingsdichter bis zum Ende treu geblieben.

Ebenso sicher wie zu dieser Stellung an der Spitze der begehrenden und anklagenden Jugend mußten natürlich die „Räuber" zur Loslösung von den heimatlichen Zuständen führen. Seit 1782 war Schiller kein Württemberger mehr — war er auf dem Wege zu jener Heimat, die Goethe in den Vers faßte: „Ich bin Weltbewohner, bin Weimaraner!" Das „republikanische Trauerspiel" „Fiesko" (1783) hätte freilich eher noch eine Aussöhnung mit dem aufgeklärten Despotismus bedeuten können: „Ich geh zum Andreas!" Der Gang läuft dem der „Räuber" parallel: eine große Persönlichkeit empört sich gegen die verlotterten Zustände, wird siegreich, besiegelt aber dann mit ihrem Untergang die Macht des Bestehenden. Nur ist Fiesko nicht wie Carl Moor ein enttäuschter Idealist; vielmehr hat er etwas von Franz Moors böser Kunst, sich selbst zum Bösen zu überreden — ein Talent, das bei beiden von Shakespeares Richard III. stammt. Dem Gefolge Carls entspricht das des Fiesko: eine Gruppe von Verschwörern, etwas absichtlich alle denkbaren Motive politischer Empörung vertretend; wie später unter den Verschwörern an Wallensteins Tafel und auf dem Rütli eine ähnliche psychologische Differenzierung sich wiederholt. Der burleske Mörder — berühmt geworden durch die unsterbliche, von den Zitierenden rhythmisierte Wendung „der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehn" nimmt die Note Schufterle wieder auf; später, wie schon erwähnt, werden sie auf höherer Stufe Isolani, einigermaßen auch die Landsknechte am Geßlerhute wiederholen.

Aber neben diesen wiederkehrenden Zügen begegnen bedeutsame neue.

Zwar um die unentbehrliche Liebesszene über die mißglückten Auftritte der Amalia hinauszufördern, muß Schiller in der „Emilia Galotti" eine Anleihe machen. Aber die politische Beredsamkeit hat von Carl Moor zu Fiesko erhebliche Fortschritte gemacht; die Zeichnung der Charaktere ist objektiver geworden, indem neben Gianettino Doria sein Oheim doch ganz anders steht als neben dem Wüstling Franz sein Vater. Wichtiger sind noch zwei andere Punkte: die zunehmende Freude am historischen Lokalkolorit und der deutsche Patriotismus in der Zeichnung der Leibgarde. Dennoch, im ganzen trifft unzweifelhaft die Regel zu, daß „zweite Stücke schwache Stücke" sind. Vor allem stört das Mißverhältnis zwischen der eigenen noch recht „burschenhaften" Halbbildung des Dichters und dem Streben nach einem eleganten Weltton, nicht bloß in der bis zum Komischen mißglückten Zeichnung der Julia Imperiali und der Darstellung des Umgangstons im Verkehr mit Damen.

Die Bedeutung des „Fiesko" liegt in zwei Punkten: allgemein in der Entschiedenheit, mit der ein staatspolitisches Moment angegriffen wird — nicht mehr mit den Schultiraden der Römerdramen im Catostil oder der alten Schultragödien, sondern mit lebendigster Teilnahme. Schillers Jugenddramen sind politische Experimente auf der Bühne: hilft gegen die furchtbare Not der Zustände anarchistische Empörung? — Organisierter Aufstand? Menschliches Wohlwollen? — worauf allemal ein bitteres Nein folgt, bis der anklagende Satiriker auf dem Wege der philosophischen Spekulation seinen Pessimismus überwinden lernt und an die Stelle dieser natürlichen Empfindung einer hochfliegenden Jugend der mutige Optimismus des Mannes tritt. — Persönlich aber stellt „Fiesko" den Übergang zu Schillers psychologischen Dramen dar. Psycholog im Sinne Goethes oder gar Kleists und Jüngerer konnte er nie werden, weil der ihm natürliche Freskostil dies verbietet; aber die rein allegorische Charakterzeichnung der „Räuber" weicht doch einer wirklichen Vertiefung in die Seelen. Schiller hat an Fiesko, an Verrina, an Andrea Doria innere Gegensätze beobachtet — der Anfang individueller Charakteristik. Sie ermöglicht dann eine Gestalt von mehr als Lessingischer Anschaulichkeit: den Musikus Miller.

„Kabale und Liebe" (1784) oder, wie das Drama besser hieß, ehe Iffland es in seinem eigenen Stil umtaufte: „Luise Millerin" ist das erste moderne Zustandsdrama, wie „Torquato Tasso" das erste moderne Persönlichkeitsdrama. Zum erstenmal haben wir den neuen Typus des analytischen Dramas: es sind nicht eine Anzahl von Figuren zusammengetreten, um ein

Gesamtgemälde zu bilden, wie in den „Räubern" und dem „Fiesko", wie auch in „Minna von Barnhelm" oder „Götz von Berlichingen", sondern das erste ist ein bestimmter Gesamteindruck, der erst nachträglich in seine einzelnen Faktoren aufgelöst wird. Wie dies nun offenbar der ganzen Art und Anlage Schillers viel mehr entspricht als das synthetische Verfahren — das er nur in der „Braut von Messina" noch einmal angewandt hat — so auch seiner Weltkenntnis: er besaß starke Eindrücke von den Zuständen, aber noch kaum individuelle Menschenkenntnis. Deshalb hat auch die Tragödie die starke überzeugende Wahrheit des Gesamteindrucks und der ihn vermittelnden Nebenfiguren — auch die Mutter, eine vergröberte Claudia Galotti, ganz besonders der Kammerdiener, selbst die Polizeidiener sind zu nennen, die vor dem Präsidenten und dem Major abwechselnd zittern. Man fühlt: in dieser Luft war alles möglich, was niederträchtig und erbärmlich war; und die plumpste Intrige des gefälschten Briefes hatte ja wirklich in Stuttgart genügt, um den allmächtigen Günstling Rieger durch den etwas feineren Intriganten Monmartin stürzen zu lassen. — Aus diesem meisterhaft wiedergegebenen Milieu arbeiten sich nun die Hauptfiguren heraus; um so wahrer, je weniger der Dichter sie individualisieren will. Der Präsident, der Sekretär, Luise erheben keine psychologischen Ansprüche und wirken deshalb; Ferdinand und die Lady sollen durch innere Widersprüche individualisiert werden — der Weg zu Wallenstein und Maria Stuart! — und können einer Prüfung doch nicht standhalten. Das satirische Element, der Hofmarschall, ist nun aber mit wahrhaft genialem Griff eingefügt: wo der Major ihm begegnet, wird er sofort glaubhaft, eine solche Märchenluft bringt der Mann mit dem sprechenden Namen mit sich.

Die Intrige — ist ganz Intrige; eine Übertragung der politischen Kabalen ins Privatleben, Wurm der verkleinerte und deshalb doppelt abscheuliche Minister. Aber eben in Ferdinands Händen wird das Gift doch nur zur unmöglichen Waffe; ja wenn er noch die Geliebte in einem Wutanfall erdrosselte! Aber den Mediziner reizte die Darstellung der Todeskrämpfe, und so foltert er uns mit der grausamsten der Schlußszenen.

Schiller hatte nach dem vergeblichen Versuch, in Mannheim festen Fuß zu fassen, sich (1785) nach Sachsen gewandt, wohin ihn der vortrefflichste der Dichterfreunde zog, Christian Gottfried Körner (geb. 1756 in Leipzig, gest. 1831 in Berlin), Theodor Körners Vater. Schiller gehörte zu jenen mächtigen Persönlichkeiten, die mit innerer Kraft auch Fernerstehende an sich ziehen:

wie Körner ihn durch einen Brief — das Vorbild für Schillers Eroberungsbrief an Goethe! — gewonnen hatte, so hat Schiller später von zwei ihm persönlich unbekannten Gönnern, dem Prinzen Friedrich Christian von Augustenburg und dem Grafen Schimmelmann (1791—1796) ein Ehrengehalt empfangen, das in kritischer Zeit ihn fast allein über Wasser hielt. — Körner war, wie ich es früher einmal ausgedrückt habe, „das ideale Publikum": empfänglich, bereit auf des Dichters Absichten einzugehen, klug, offen und doch nicht ohne die Diplomatie, die nun einmal jeder Umgang mit Künstlern fordert. Er ist für Schiller zugleich, was für Goethe Schiller selbst und Eckermann waren.

In regem Austausch ästhetischer Meinungen entstand in überlanger Arbeit, die zu völliger Veränderung in der Ökonomie der Personen, Umwerfen des Plans, inneren Widersprüchen führte, der „Don Carlos" (1783—1787).

Über diesem fehlerhaften Werk eines großen Dichters ruht der unverlöschliche Glanz der Jugendlichkeit. Die eigentlichen Jugendwerke waren in ihrer Weltanschauung, man darf wohl sagen, unreif ohne jugendlich zu sein, wie das eine gedrückte Jugend so oft bewirkt. Erst jetzt ist Schiller jugendlich: er fühlt in sich die begehrte Freiheit; der Spieltrieb regt sich bis hinein in die unmöglichste Ausdehnung des „Don Carlos"; wie ein richtiger Jüngling liebt er es, schwärmerische Freundschaften zu stiften, feurige Ansprachen an den Einzelnen zu halten, Zukunftsträume zu entwickeln. Es ist auch eben darum sein im eigentlichsten Sinne politisches Drama: kein Drama der politischen Betrachtung, sondern des politischen Intrigenkampfes; und es ist das Drama der am hellsten, oft auch am grellsten, Schillerschen Zitate. Es ist das Drama der deutschen Jugend; und wer nie für und mit Posa geschwärmt, der wird schwerlich ein rechter deutscher Mann werden.

Dabei hat Schiller keineswegs versäumt, zu lernen. Im Technischen gelingt es ihm, über die unlösbaren Widersprüche (besonders betreffs des Ebolibriefes) wegzutäuschen; Szenen wie die, in denen vor den Toren des Palastes der Aufruhr brandet, oder die Erscheinung des stummen Großinquisitors neben dem Könige sind Griffe des geborenen Bühnenbeherrschers. Vor allem freilich hat der Tragödie ein Auftritt ihre Macht gesichert, der die Patenschaft von Schillers großem Lehrer Lessing nicht verleugnen kann: Posa vor Philipp, die politische Umwandlung der religiösen Hauptszene im „Nathan". Zum erstenmal ertönt wirkliche starke politische Beredsamkeit wieder in Deutschland — mit allen Mängeln der Unreife, gewiß; mit Phrasen, mit

Übertreibungen, voll von Unmöglichkeiten und Anachronismen; aber werbend, hoffend, siegreich. Posa, hat man gesagt, prophezeit die großen Redner der französischen Revolution; aber an innerer Wärme des Herzens übertrifft er sie fast alle.

„Don Carlos" ist auch das einzige Drama Schillers, bei dem man in demselben Sinn wie bei Goethe von einem inneren Erlebnis sprechen kann. Denn Grundmotiv ist der Gegensatz zweier Generationen, den er selbst, wenn auch in milder Form, erlebt hatte. Der Kampf der Kronprinzenpartei mit der des Herrschers — König, Beichtvater, General — ist die Grundlage der gesamten Handlung. Zwischen beiden Parteien steht die Königin, innerlich der Jugend, äußerlich dem König zugehörig. Um sie ist bereits vor Beginn des Dramas der erste Kampf gekämpft worden, in dem die Begehrlichkeit des Alters über die Rechte des Herzens gesiegt hat — dies noch ganz ein Motiv aus Sturm und Drang. Den entmutigten Don Carlos holt der Vertreter Jungspaniens aus seiner schwermütigen Ruhe und wird mehr und mehr aus dem Vertrauten zur Hauptperson. Kabale und Liebe kreuzen sich; am Ende unterliegt auch hier noch die vorstürmende Jugend, aber ihr Fall hinterläßt die Hoffnung künftiger Siege.

Es ist Schillers erstes Versdrama und zeigt sofort seinen Stil in voller Kraft: rauschende Verse von musikalischer Wirkung, rhetorische Wendungen von starker Kraft, ausgeführte Gleichnisse, alles auf bewußte Entfernung von der Wirklichkeit gerichtet: Vers und Stil als Mittel der Idealisierung. Der Abstand von der naturalistischen Rede der „Räuber", von der realistischen der „Luise Millerin" scheint unbegreiflich groß; aber in beiden Fällen steigert die Sprache doch nur symbolisch den Eindruck, den die Gestalten selbst hervorrufen.

Das Gefühl, das das ganze Drama erfüllt, ist das der Freundschaft. Zunächst als Menschenfreundschaft, über der der Marquis seinen Jugendfreund vergißt: „seid umschlungen, Millionen". Dann als Tatsache zwischen Don Carlos und Posa, als Wunsch sogar des Königs, der sich einsam fühlt wie in Schillers philosophischer Dichtung der Weltenmeister; auf der Grenze zur Liebe in den Beziehungen des Marquis zur Königin. Die Liebe des Knaben Don Carl hat dagegen etwas Untergeordnetes. Aber wie wunderbar hat der Dichter des „Fiesko" in dieser Elisabeth mit einem Male echte Vornehmheit zu zeichnen gelernt! Wer gab ihm die Erfahrung für diesen König, der keineswegs nur der herzlose „Herr Staatsraison" ist, sondern auch (wie in

Wirklichkeit) der pflichttreue Arbeiter, der Mann des heimlichen, nur seiner Stellung verbotenen Langens nach Menschlichkeit, ja selbst ein klein wenig der tragische „alte König, der nahm eine junge Frau"? Domingo ist bloß eine schwarze Puppe, der „Lügenpfaff" der Aufklärung; aber Alba ist nicht ohne Größe, zumal dem Infanten gegenüber.

Und wieder mitten inne eine Massenszene, die die ganze Atmosphäre symbolisch veranschaulicht. Die Höflinge warten auf den Herrscher; er tritt in ihre Mitte, jeder Zoll ein König, voll großartiger Milde gegen den unglücklichen Admiral, Gnaden spendend. Man begreift, wie alles von dieser Sonne abhängt; man begreift auch, wie dieser Philipp zu diesem Tyrannen geworden ist. Und Schillers Objektivität vergißt unter den Hofschranzen den tüchtigen braven Beamten — Lerma — so wenig wie den tapferen Offizier.

Das Geschichtsstudium ward dem größten Meister des historischen Dramas nach Shakespeare bald auch an sich wichtig. Er war zur bürgerlichen Ruhe gekommen: mit einem tüchtigen und gebildeten Edelfräulein, Charlotte von Lengefeld (1790) verheiratet, mußte er nun auch an Erwerb denken. Er war noch vor der Verlobung (Mai 1789) als Professor der Geschichte nach Jena berufen worden, und im Zusammenhang mit der Arbeit für die Vorlesungen erwuchsen seine historischen Werke: die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" (1791—1793) und, schon vorher die „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande" (1788). Fester hat die früher vielfach geleugneten Verdienste dieser Schriften ins Licht gestellt: „Andere Dramatiker mögen Schiller in psychologischer Vertiefung oder historischer Echtheit übertreffen. Keiner aber hat so wie er der Historie ihre poetischen Geheimnisse abgelauscht." Auf dem mit genialer Intuition erfaßten Hintergrund der historischen Situation Gestalten plastisch hervortreten zu lassen — auch diese Kunst mußte er erst neu erobern, denn die Deutschen hatten verlernt, Geschichte anders denn als Fürstenwerk zu begreifen. Auch in die Geschichtsdarstellung hat Schiller erst wieder die Volksszene eingeführt. Wir mögen melancholisch über den Geschichtsphilosophen lächeln, der 1789 schrieb (1789; und wäre der Irrtum weniger tragisch, wenn er es 1913 geschrieben hätte?): „Unsere Staaten — mit welcher Innigkeit, mit welcher Kunst sind sie ineinander verschlungen! wieviel dauerhafter durch den wohltätigen Zwang der Not als vormals durch die feierlichsten Verträge verbrüdert! Den Frieden hütet jetzt ein ewig geharnischter Krieg, und die Selbstliebe eines Staats setzt ihn zum Wächter über den Wohlstand des andern. Die europäische Staatengesellschaft

scheint in eine große Familie verwandelt. Die Hausgenossen können einander anfeinden, aber hoffentlich nicht mehr zerfleischen." ... Aber wenn der Universalhistoriker in der Überschätzung der errungenen Humanität sich täuschte wie seine ganze Zeit, so bleibt er doch der große deutsche „Professor der Geschichte", nicht nur weil er erst wieder (neben Johannes von Müller) die historische Darstellung lesbar machte, sondern vor allem, weil er der Nation das Interesse an der Weltgeschichte wiedergab, als Dramatiker und als Geschichtsschreiber.

Ein solches Interesse für Philosophie brauchte freilich nicht erst erweckt zu werden: die Popularphilosophie hatte es längst überall erregt und ein Publikum für Immanuel Kant erzogen. Zu diesem Publikum gehört auch Schiller: voller Interesse für Definitionen, Beschreibungen psychologischer Typen, voll Freude an dem eigenen Spiel mit Begriffen und Schlagworten. Nun kam Persönlichstes hinzu: die geheime Nebenbuhlerschaft Goethes zwang ihn, das Recht seiner eigenen Poesie zu studieren. So vertieft er sich in die Werke des Philosophen, der vor allen der Philosoph der Ordnung heißen kann, und das Studium ward in jenen glänzenden ästhetischen Arbeiten produktiv, die wir schon zu charakterisieren versuchten und die rein theoretisch in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795) gipfeln, in ihrer praktischen Anwendung noch fruchtbarer und nachhaltiger wirkend in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" (1794—1796; selbständig erschienen 1800).

So hat auch Schiller, wie Goethe, und fast gleichzeitig mit ihm seine wissenschaftliche Epoche, der auch bei ihm (neben der Vollendung des „Don Carlos") nur ein größeres Werk angehört, und zwar ein episches: der „Geisterseher" (1787—1789; selbständig erschienen 1789). Schillers einziger Roman ist ein historischer, ein Zeitroman; angeregt durch Ereignisse aus der württembergischen Geschichte schildert er die Konversion eines deutschen Prinzen in Venedig. Die Situation, die Fremdheit, die den Deutschen überwältigt, ist wieder genial erfaßt; das Zeitmotiv der geheimen Gesellschaften und Geisterbeschwörungen höchst geschickt verwandt. Dabei verfügt der Meister des pathetischen Stils über eine viel einfachere, sachlichere Prosa als die meisten Romanschriftsteller seiner Zeit; er hatte sie als Historiker und Übersetzer geübt. Aber die Geschichte interessierte ihn nicht genügend; trotz theoretischer Vorliebe für das Epos war und blieb er der Dramatiker, den die Handlung nur um der Personen willen fesselt.

Wir sahen nun, wie sich das Bündnis mit Goethe durchsetzte, das für beide Dichter eine neue Blütezeit bedeutete, und besprachen schon ihre gemeinsame Arbeit: Briefwechsel, Xenien (1796), Balladen (1797). Für Schiller ist es zugleich die Blütezeit seiner philosophischen Lyrik.

„Reiner Lyriker" ist Schiller nur da, wo die dramatische Einfühlung seiner heroischen Natur zum Freiwerden hilft; bei dem letzten Schillerjubiläum waren wir alle erstaunt, wie stark das „Reiterlied" wirkte. Aber seine Liebesgedichte sind unklares Stammeln eines Jünglings und die Ergüsse der „Anthologie auf das Jahr 1782" zumeist nur gewaltsame Überbietungen Schubarts und anderer Kraftgenies. Dagegen stellt seine Reflexionslyrik eine durchaus eigentümliche und bedeutende Schöpfung dar. Sie zerfällt in zwei Gruppen: die lied- oder balladenartigen Gedichte wie das „Siegesfest", das „Eleusische Fest", „Kassandra" (die man schon den eigentlichen Balladen zurechnen könnte), dazu die humoristischen wie die beiden Punschlieder und die „Teilung der Erde"; und die rein didaktischen wie „Das Ideal und das Leben", „Der Spaziergang", dazu zahlreiche kleinere von epigrammatischer Zuspitzung: „Tabulae votivae", „Pompeji und Herculanum".

Historisch geht die erste Gattung auf die anakreontische Lehrdichtung zurück, was bei einigen der berühmtesten wie dem „Lied an die Freude" (unter Uz' Einfluß), den Punschliedern (ähnlich bei J. H. Voß) besonders deutlich ist; die zweite auf das Lehrgedicht der Haller, Lessing, Kästner; bei Dichtern wie Uz und Gleim und Lessing selbst hatten sich beide Gattungen ja schon zusammengefunden. Schiller erneut sie aber vollkommen aus seinem Geist heraus; und zwar ist es jener Zug vor allem, den wir schon früher als den eigentlich antikischen in unserm deutschen Nationaldichter beschrieben, der die Verjüngung bewirkt: das Festliche. Zwar festlich ist ja das anakreontische Gesellschaftslied auch, doch für ein kleines Freundschaftsfest bei geschlossenen Türen; Schiller spricht mit großartiger Gebärde zu einem Volk wie der Rhapsode bei den olympischen Festen; ja zu der Welt wie im Lied an die Freude, und er braucht die ganze Welt, um die Elemente seines Trinkliedes zusammenzubrauen. Um seine philosophische Lyrik recht zu würdigen, muß man sie sich in solch einem festlichen Augenblick vor einer großen Versammlung laut vorgetragen denken: als chorische Reflexionslyrik, wie sie in altindischer und althebräischer, auch in altgermanischer Dichtung großartige Blüten hervorgetrieben hat. Da steigert sich nun das Lied der gegenseitigen freundschaftlichen Erbauung, wie etwa jenes Gedicht von Uz, zu

religiöser Feierlichkeit. Nicht zufällig knüpfen Gedichte wie „Siegesfest“ und „Eleusisches Fest“, auch „Kassandra“ an wirkliche oder erdichtete Feste der Hellenen an!

Mit diesem Festcharakter sind nun für die „philosophischen Lieder“ zwei weitere wichtige Momente gegeben. Das eine ist jene Annäherung an die Ballade, die durch historische Verankerung eingeleitet, durch historische Anspielungen in Sprache und Kostüm der epischen Lyrik weiter genähert wird; so daß die aneinandergereihten Weisheitssprüche des „Siegesfestes“ oder die Weltanschauung der „Kassandra“ aus bestimmten Bedingungen zu erwachsen scheinen, wie die Sentenzen der Tragödie; während von der andern Seite her eine Ballade wie „Der Kampf mit dem Drachen“ durch die Lehrhaftigkeit des Schlusses an die Reflexionslyrik herankommt. — Das andere ist die selbstverständliche Erhöhung des Tons. Die leichten anakreontischen Formen weichen einer strengen architektonisch wohlgegliederten Strophe wie etwa in dem überhaupt besonders charakteristischen Gedicht „Das Ideal und das Leben“. Oder noch festmäßiger wird die Form erhöht in demjenigen Gedicht, das zwar nicht nach der Ausführung — schon weil es viel zu lang ist, wie der „Don Carlos“ — wohl aber der Idee nach der Gipfel dieser Poesie ist: „Die Künstler“, eine philosophische Kantate hohen Stils, den Marienleichen des Mittelalters oder noch besser Walthers großem Leich zu vergleichen. Es ist gewissermaßen die Ansprache des Priesters bei der Aussendung der Künstler als der Missionare der ästhetischen Religion; ja man könnte sich eine „Jugendweihe der Menschheit“ denken, die der Prophet durch eine solche Ansprache heiligt. Rein inhaltlich mag man es Geschichtsphilosophie in lyrisch-rhetorischer Form nennen; tatsächlich ist der rein didaktische und noch mehr der rein historische Gehalt so vollständig in den Ton der religiösen Weihe aufgegangen, daß es von der „Geschichtsphilosophie“ eines Chorals wie „Ein feste Burg ist unser Gott“ eigentlich prinzipiell kaum noch verschieden ist.

Aber noch stärker ist die andere Gattung von Schiller zu seinem persönlichen Eigentum umgebildet worden.

Die rein didaktische Lyrik ist ebenfalls zuweilen strophisch, wie in den „Worten des Glaubens“ und „Worten des Wahns“, ganz überwiegend aber namentlich in der dritten, reifen Zeit in Distichen verfaßt. Die strophischen Gedichte ohne epischen Ausgangspunkt — wie er die erste Gattung kennzeichnet — bilden eine Übergangsform: sie enthalten ein lyrisches und in Schwundform auch noch sogar ein episches Element. „Der Pilgrim“ beginnt

mit einer wenn gleich nur symbolischen Erzählung; „Sehnsucht" — wieder ein besonders charakteristisches Beispiel — gibt epische Berührungen: das Tal im Nebel, der Nachen ohne Fährmann (ein Märchenstück, das z. B. in der Tristansage eine Rolle spielt). Oder beides kommt zusammen wie in der „Resignation". Dies episch-lyrische Element braucht Schiller, wie in den didaktisch-balladenhaften Gedichten, um die Lehre aus Stimmung und Situation hervorwachsen zu lassen; wodurch seine Lehrdichtung jenen rein unterrichtenden Charakter verliert, den etwa Goethes „Metamorphose der Tiere" behält. — Allmählich findet er eine eigene Technik, ohne diese epische Zutat die Lehre aus Stimmung und Situation erwachsen zu lassen: es sind jene in jedem Sinn diskursiven Gedichte, deren höchstes der „Spaziergang" ist. Der Dichter wandelt von einem Punkt zum andern, oder betrachtet eine Bewegung wie im „Tanz", sieht Bilder vor seinen Augen entstehen wie in „Pompeji und Herkulanum", hängt im Tempel umherschreitend Votivtafeln an. Dieser Anschluß der Gedankenentwicklung an eine rhythmische oder doch geordnete Bewegung führt dann zu der „Glocke", wie die liturgische Haltung dort zu den „Künstlern" führte.

Diese philosophische Lyrik erfüllt in vollstem Sinne Schillers idealistischen Satz: es ist der Geist, der sich den Körper baut. Wie er das antike Drama mit dem Shakespeares zu einem ganz neuen und ganz deutschen Drama in eins gebildet hat, so auch die Didaktik der Aufklärung mit der philosophischen Prosa der Alten. Er gab ihr das einzige, was beiden fehlte und vor allem der Popularphilosophie: religiösen Schwung. Als Ganzes ist Schillers philosophische Lyrik nur mit den biblischen Weisheitsbüchern zu vergleichen, dem Prediger, der Weisheit Salomonis, dem Buch Sirach. Und was wir über die „Schiller-Religion" sagten, trifft auch hier zu: Erbauungsschriften in religiösem Sinn und mit der Kraft von Prophetenworten sind diese Gedichte uns geworden.

Durchaus falsch scheint es mir also, Schillers Gedichte mit der Bemerkung abzutun, er sei kein Lyriker. Nicht einmal bei der — völlig unhaltbaren — Beschränkung auf singbare Lyrik trifft das zu. Ist aber Lyrik die Wiedergabe seelischer Zustände in einer Form, die in dem Hörer die gleiche Stimmung erweckt, so darf die Stimmung freier, freudiger Weltbetrachtung neben der im engeren Sinne religiösen ihr Recht fordern; ja man darf geradezu sagen, daß Schillers Reflexionslyrik die Lücke ausfüllt, die durch das Fehlen einer großen religiösen Lyrik innerhalb unserer neueren Literatur entsteht.

Eine eigene Form stellt auch wieder das nächste große Werk Schillers da, das bedeutendste seiner dramatischen Werke: die Trilogie „Wallenstein" (1796—1799).

Schon die Einteilung in zwei sich fortsetzende Dramen und ein Vorspiel hat mit der antiken „Trilogie" kaum mehr gemein als mit einer zweiteiligen Shakespearischen Historie. Das „Lager" zunächst, das J. Grimm nicht mit Unrecht für Schillers vollkommenste Schöpfung hielt, ist eine geniale Erweiterung der Shakespearischen (und mittelalterlichen) Prologe, obwohl ein Prologgedicht dann der Trilogie noch eigens vorgelegt ist. Die Aufgabe von „Wallensteins Lager" ist einfach die Exposition; dies Wort aber eben im Sinn der Schillerschen Motivierungstechnik gemeint, so daß gewissermaßen jeder Moment des eigentlichen Dramas in dieser in sich reich gegliederten riesigen Volksszene vorbereitet wird.

Das „Lager" steht also zu den beiden folgenden Teilen in einem ganz andern Verhältnis als diese zueinander. Es entlastet die eigentliche Handlung und gibt ihr einen fortdauernden, wenn auch unsichtbaren Hintergrund — gerade wie sonst Worte eines Prologs es tun. „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" aber stehen zueinander etwa wie in Grillparzers Drama „König Ottokars Glück und Ende". Die erste Hälfte zeigt Wallenstein in voller Glorie, auch innerlich ungebrochen; aber am Schluß sehen wir Max, gleichsam die Verkörperung dieses Glanzes, auf dem Scheideweg zwischen Freund und Vater. Die zweite führt den Feldherrn nach Eger und zum Tode. „Die Piccolomini" sind eine Fortsetzung des „Lagers" auf höherer Stufe: die Generale statt der Soldaten, Questenberg statt des Kapuziners, die große Bankettszene — ein prachtvolles dramatisches Gegenstück zu Rembrandts „Nachtwache" — statt der Trinker- und Spielerfreuden im Lager; und der sichtbare Wallenstein so unbedingt als Herrscher im Mittelpunkt wie dort der unsichtbare. — Dann sehen wir schon rein äußerlich den Feldherrn immer einsamer werden, aus seinem Lager weichen, in die Enge der letzten Herberge gedrängt.

Die Fabel ist im wesentlichen immer noch die des „Sturms und Drangs", immer noch die Schillers: ein großer Mann, von der Kleinheit seiner Umgebung zur Empörung gedrängt — und überwältigt; eine Formel, die mit der von Hebbels Tragödien sich nahe berührt. Wallensteins einsame Größe wird ebenso sehr an der Mittelmäßigkeit der Generale wie an der Kleinlichkeit des Hofs gemessen; wobei Schiller den Hofmann Questenberg nicht mehr

als Karikatur zu zeichnen brauchte: es ist ein kluger witziger Diplomat. Aber der eigentliche Gegenspieler ist Oktavio; und die kaum lösbare Aufgabe, die mit dieser Figur gestellt war, hat auch Schiller nicht völlig zu lösen vermocht. Octavio ist zunächst nur der Mann der Ordnung, der Vertreter der unzerstörbaren Macht; aber nun doch auch der Realist neben dem Idealisten. Die tragische Ironie der Schlußworte („dem Fürsten Piccolomini") stellt seinen Ehrgeiz (der freilich nur dem Sohn gilt) noch einmal ins Licht. Halb Intrigant, halb Mann der unbedingten Ordnung — so schwankt sein Charakterbild durch die Geschichte Wallensteins. Den bloß Ehrgeizigen, Buttler, stellt er überlegen in den Schatten; von dem reinen Vorkämpfer des Rechts, Max, wird er verdunkelt. Die Psychologie der inneren Gegensätze ist hier so wenig wie in Wilhelm Tell zu überzeugender Wahrscheinlichkeit gebracht.

Um so mehr ist sie das in dem Haupthelden. Als das Drama noch ganz und gar „Handlung" sein sollte, hat man über den „Kanzleirat, der sich einredet Wallenstein zu sein" gespottet und ihn in der Schenkbude des Jenseits bei jedem Tropfen, den er trinken will, fragen lassen: „Wär's möglich? könnt' ich nicht mehr wie ich wollte?" Jetzt sehen wir in dem halben Helden, in dieser spezifisch deutschen Mischung von Hamlet und Macbeth — man denke nur an die Staatsumstürzer von 1848! — die Vorbereitung eines neuen dramatischen Typus, der bis dahin eben nur durch den einen Hamlet, die singulärste Schöpfung der Weltliteratur, vertreten war: den Helden, der im inneren Kampf zerbricht; Penthesilea, Kandaules, Florian Geyer stammen von dieser genialsten Figur Schillers ab.

Denn das eben ist das Bedeutende, daß er nicht an den Gegnern zerbricht. Wir sahen, daß Schiller in die Erfindung der „Fabel" die Hauptarbeit des Dramatikers setzt. Was hatte sie hier zu leisten? Der Empörer, der „wider Rom die Legionen führt, die Rom zum Schutz ihm anvertraut"; der ungetreue Vasall, der selbst Herr werden will, ist ein uralter Typus der Sage — wie der Geschichte; der Dichtung wie der Mythologie. Aber Coriolanus — in dem immerhin ein Moment der Reue gegeben ist, doch erst nach der Tat — der Cid, Herzog Ernst sind einfache Charaktere; sie siegen oder werden besiegt, aber ihre Handlung ist geradlinig. Nun aber hat bei Wallenstein gewiß gerade dies unsern Dichter gefesselt, daß er trotz seiner Überlegenheit unterlag — wie Carl Moor, wie Fiesko. Die Fabel hat dies begreiflich zu machen.

Hierfür gab es zwei Wege. Die moderne Kunst, Hebbel im Drama, Fontane im Roman hätte den Empörer an der granitenen Härte der Mauer schei-

tern lassen, die als Sitte, Gesetz, Ordnung ihn umgibt. Aber Schillers Sympathie war mit dem starken Empörer. Und so ward sein Charakter sein Schicksal: die Fabel erklärt, wie Wallenstein scheitert, weil die Gegenpartei Fürsprecher und Verteidiger in seinem eigenen Herzen hat. Ein blinder Draufgänger wie Illo, ein entschlossener Spekulant wie Terzky, ja eine von der Notwendigkeit der Tat überzeugte Lady Macbeth wie die Gräfin wäre auf das Ziel losgegangen. Wallenstein ist eine Übergangsfigur: zwischen der Zeit des unbedingten Gehorchens und der des neuen Individualismus steht er auf der Grenze — mit welchem scheinbaren Anachronismus der Historiker Schiller ein gut Teil geschichtlicher Wahrheit getroffen hat. Die Dichterin, die in ihrer großen epischen Trilogie „Der große Krieg" die Feldherren des Dreißigjährigen Kriegs bis zum Abscheu und bis zum Mitleid greifbar vorgeführt hat, Ricarda Huch, hat wie ich glaube mit vollem Recht diese Banér, Johann von Werth, Bernhard von Weimar nicht als wilde Kolosse aus einem Stück im Stil der Alba geschildert, sondern als nervöse, von der beständigen Aufregung innerlich zermürbte Naturen, worin C. F. Meyer mit der Zeichnung seines Pescara ihr vorausgegangen war. Wallenstein war sehr wahrscheinlich ein innerlich zerspaltener Mensch, halb Condottiere und halb Politiker großen Stils, die Fürsten verachtend und den Herzogshut begehrend; und seine Astrologie war vermutlich in Wirklichkeit, wie bei Schiller, ein Versuch, sich von den Sternen zu dem nötigen zu lassen, was er aus eigenem Entschluß zu tun nicht wagte, um dann die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen. Ein finster entschlossener Regent wie Ferdinand III. ist nicht sternengläubig gewesen; aber die Unentschlossenheit im Purpurmantel, Rudolf II., mußte es sein.

Ist nun aber diese innere Unsicherheit Wallensteins ebenso historisch wahrscheinlich, wie sie dramatisch anschaulich wird, indem seine verschiedenen Naturen in Graf und Gräfin Terzky, Illo, der Herzogin sich materialisieren, so ist doch innerhalb dieser psychologisch richtigen Zustände allerdings ein starker Anachronismus festzustellen. Unter den Gesichtspunkten, die Wallenstein lange von der Flucht und Felonie ohnegleichen zurückhalten, fehlt neben einem Rest von Treue, neben der Besorgnis des Politikers, neben dem Aberglauben des Sterndeuters gerade das Element, das in Wirklichkeit wohl das meiste vermochte: das religiöse. Der Zeitgenosse Gustav Adolfs und Tillys war gewiß kein frommer Mann in ihrem Sinne; aber ganz gewiß auch kein Indifferentist in dem der Aufklärung. Dies aber ist es, worin bei Schillers

sonst so sicherer Auffassung des historischen Moments seine eigene historische Bedingtheit sich doch verrät. Man ersetze den Kapuziner durch einen für den Kaiser werbenden Regimentszahlmeister — und wo bleibt der Katholizismus des kaiserlichen Heers? Man streiche ein paar Worte des frommen schwedischen Obersten — und wir leben im Heidentum der „Braut von Messina", in das ja auch christliche Bestandteile aufgenommen sind. Mag Tieffenbach sich mit einem Kreuz unterschreiben — im Grund sind die Generale doch alle Talbots!

Man hat neuerdings aus Schiller einen „positiv" religiösen Dichter, ja einen konfessionell gerichteten machen wollen; besonders seit der von dem geistreichen, gelehrten, aber mehr als einseitigen Jesuiten Baumgartner geleitete Angriff auf Goethe ihn in die Gunst katholischer Kreise brachte. Weil der Dichter in dem „Gang zum Eisenhammer" den Knappen zu Gott beten läßt wie in der „Bürgschaft" Möros zu Zeus; weil im „Grafen von Habsburg" und in der „Maria Stuart" religiöse Riten poetisch ausgenutzt werden wie in „Tell" oder „Demetrius" politische Zeremonien — deshalb darf man doch nicht das ausdrücklichste Zeugnis wegdisputieren, Schillers eigenes Distichon:

Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
Die du mir nennst. Und warum keine? — Aus Religion.

Schiller ist Theist wie Friedrich der Große oder Wieland, ist Schüler und Anhänger der Aufklärung wie sie; der positiven Religion steht er viel ferner als Lessing, und von Goethes persönlicher Verehrung für Christus ist bei ihm kaum etwas zu lesen. Der Pfarrer Moser in den „Räubern" ist längst durch den ironisch behandelten Kapuziner abgelöst; und eben in dieser charakteristischen Blindheit für die Macht des religiösen Bekenntnisses liegt die Begrenzung der historischen Wahrheit. Wie die Humanität des „Tasso" durch die Leidenschaftlichkeit und Wildheit des „Ardinghello", so muß das aufklärerische Bild des „Wallenstein" etwa durch die Romane der andern großen historischen Romanschriftstellerin Deutschlands, der Enrica von Handel-Mazzetti, ergänzt werden, sollen wir nicht „nach Rom gegangen sein ohne den Papst gesehen zu haben"!

Bei dem nächsten Drama war die religiöse Atmosphäre freilich gar nicht zu vermeiden, da insbesondere der katholische Glaubenseifer als ein treibendes Motiv in der geschichtlichen Überlieferung selbst gegeben war. Immerhin zeigt sich auch in „Maria Stuart" (1800) die Neigung des Dichters, dies

Motiv hinter dem politischen, und beide hinter dem persönlich-psychologischen zurücktreten zu lassen. Der fromme Puritaner Paulet wird ein klein wenig humoristisch behandelt, der fanatische Katholik Mortimer eben als Fanatiker, während die Andacht Marias mit der ganzen Anlage der Tragödie verbunden ist.

„Maria Stuart“ ist eine Tragödie der Läuterung wie die „Räuber“, so wenig auch sonst gerade diese beiden Dramen gemein haben. Nimmt man die Fabel in ihrer vollen Kühnheit, die durch den Stil, durch die königliche Erscheinung der Maria, durch die politische Handlung verdeckt wird, so ist es nichts anderes als die erste Durchführung eines romantischen und jungdeutschen Lieblingsmotives: die moralische Rettung der Buhlerin. Maria und Elisabeth stehen sich gegenüber nicht als Vertreterinnen der Legitimität und des historisch-nationalen Rechts (wie das etwa das Verhältnis zwischen den Stuarts und Elisabeth war), noch weniger als Katholikin und Protestantin; sondern als die Bekennerin sinnlicher Leidenschaft und die heuchlerische, von heimlicher Begehrlichkeit verzehrte „anständige Frau“. Im letzten Sinn ist es eine „bürgerliche Tragödie“, deren Charakter auch in dem Gezänk der beiden Königinnen, der allzu deutlichen Hauptszene, mehr als man wünschen möchte sich verrät. Maria und Elisabeth bilden ein ähnliches Paar wie Carl und Franz, nur daß eben zwei wichtige Umstände die Analogie verschleiern: die Fallhöhe der historischen Tragödie, Krone, Lords und Schafott; und die schon vollzogene, nur durch den Tod noch zu besiegelnde Läuterung der Sünderin Maria.

Mit dieser Modernisierung und Verbürgerlichung des historischen Stoffs ist eine weitere Änderung verbunden, die wieder eine Modernisierung in sich schließt: es ist das interessante Motiv des „Fluchs der Schönheit“, wie es neuerdings an Helena von Verhaeren und auch sonst von andern Dichtern dargestellt worden ist. Wie es das Verhängnis der Elisabeth ist, daß sie nur heuchlerisch-egoistische Verehrer besitzt — so ist es das Verhängnis der schottischen Maria, daß sie in den Männerherzen Liebe erweckt; daß auch der religiös-politische Schwärmer von sinnlicher Begier zu der Königin erfaßt wird. Ein Zug, der ja gleichzeitig zur Entlastung der Zeit dient, in der Maria „menschlich, jugendlich gefehlt“.

Wiederum hat Elisabeth ihren Hof um sich in psychologischer Gliederung: Shrewsbury als „der ehrliche Mann am Hofe“, eine typische Figur der Aufklärungsliteratur; Burleigh der rücksichtslose Vertreter des Staatsgedan-

kens, ein edlerer Alba; Leicester der intrigante Hofmann; Davison das ehrgeizige, aber mißbrauchte Werkzeug. Maria hat nur ihre Vertraute, die Amme — und die gefährliche Freundschaft Leicesters, die gefährlichere Hingabe Mortimers. Die Technik ist von einer glänzenden Exposition großartig bis zu dem Höhepunkt der Begegnug beider Königinnen geführt; diese freilich erinnert leider mehr an das Zusammentreffen der Miß Sara Sampson mit der Marwood, oder der Luise Millerin mit Lady Milford, als an ihren berühmten epischen Vorläufer, den Streit der Königinnen im Nibelungenlied! Die tragische Ironie dieses „Friedensfestes" verliert noch an Wirkung durch Marias Koketterie mit Leicester; wie denn die Liebesintrige, die diesen Weislingen zwischen die beiden Königinnen stellt, das meiste tut, um die große Staatsaktion in das Bürgerliche, ja ins Triviale herabzuziehen, dem Schiller niemals so nahe kam wie in Elisabeths Monolog. Man klagt so viel über die Liebesepisode im „Wallenstein", und ganz gewiß sind Thekla und Max in bedenklicher Weise Lieblinge aller Primaner und Backfische; aber man überlege doch, ob die Trilogie ohne eine solche lyrische Einlage nicht in Gefahr stände, zu einer reinen Staatsaktion zu werden! Aber in der „Maria Stuart" ist das intrigante Liebesspiel des schönen Höflings zu einer Triebfeder der ganzen Entwicklung gemacht; und nach dem rührenden lyrischen Abgang der Maria, die wie Gretchen im „Faust" gerettet wird, indem sie gerichtet wird, gilt noch das letzte Wort des Dramas dem Lord — freilich wieder in tragischer Ironie, in bitterer Satire, doch aber noch einmal den Blick von dem Kampf um Kronen und Völkerschicksale auf das Liebeswerben zweier gealterter Fürstinnen lenkend!

Der „Wallenstein" war eben wieder ein „erstes Drama" des reifen Schiller, die „Maria Stuart" ein zweites mit den typischen Fehlern der zweiten Stücke: Steigerung der szenischen Effekte (dort das Bankett, hier das Abendmahl), Übertreibung der Charaktere (Leicester gegen Octavio), Absichtlichkeit der pathetischen Lyrik (Maria an die Wolken).

Inzwischen siedelte der Dichter von Jena nach Weimar über, um ganz nur noch Dichter zu sein und die Gemeinschaft mit Goethe noch zu steigern. Das erste Werk des Weimarer Theaterdichters war die „romantische Tragödie" „Die Jungfrau von Orleans" (1801).

Es ist zunächst, das müssen wir eingestehen, wirklich ein Theaterstück. Wenn in neuerer Zeit ein oft zu ängstliches literarisches Gewissen Schiller seine „Theatralik" zum Vorwurf gemacht hat, so trifft der Tadel die „Jung-

frau" gewiß am ersten. Mit Krönungszug, Schlachtenlärm, Donnerschlag, Zerreißen der Ketten hat dies Ritterdrama — Schillers Abschied von den Historien Shakespeares — unzweifelhaft nicht bloß der eigenen Freude des Dichters am Festlichen, Pathetischen, Melodramatischen Genüge tun, sondern auch den „Gründlingen im Parterre" entgegenkommen wollen. Aber es versteht sich von selbst, daß die Rüstungen und die wallenden Gewänder bei Schiller eine tiefere Idee verbergen und nicht eine bloße Vergegenwärtigung bezwecken. — Diese Idee nun ist wieder, wie bei Schiller fast stets, eine durchaus moderne, der nur die Art der Behandlung diesen Charakter nimmt. Eine begeisterte Schäferin führt das demoralisierte Heer Frankreichs zum Siege, unterliegt aber schließlich — nicht indem sie als Heldin fallen darf, sondern als Opfer der unveränderlichen englischen Taktik gegen ausländische Feinde, Friedrich den Großen oder Napoleon, Buren oder Deutsche: auf schändliche Verleumdung folgt die herzenskalte Betätigung heuchlerischer Scheingerechtigkeit und Scheinfrömmigkeit. Was wäre dies anderes als eine historische Anekdote, allenfalls noch von völkerpsychologischem Interesse?

Nun aber wird dies Geschehnis unter dem Lichte von Schillers Geschichtsphilosophie angeschaut. Der Kampf der auserlesenen Persönlichkeit gegen die Gewöhnlichkeit, gegen das Ewig-Gestrige — das ist die allgemeinere Formel. Sie würde zunächst nur ein typisches Prophetenschicksal ergeben: Sieg — und Verleugnung; wie das ja in dem Drama bis zum allgemeinen Abfall der befreiten Franzosen auch enthalten ist. Aber Schiller läßt sich wieder an einer so einfachen Auffassung der Heldenrolle nicht genügen. In ihrer Brust sind ihres Schicksals Sterne. Die Welt besiegt die Helden — ja, aber von innen her. Dies wird das Problem: läßt eine große heilige Stimmung sich unbegrenzt tragen und ertragen? Wie Wallenstein nicht immer der zum Schlag bereite Feldherr, so ist Johanna nicht immer die unnahbare Jungfrau; sie hat sich überschätzt, als sie es glaubte bleiben zu können. — Nun freilich wird diese tiefe psychologische Wahrheit in ihrer Liebe zu Lionel so wenig glücklich realisiert, daß Platens Epigramm unüberwindlich bleibt von der „begeisterten Jungfrau, die sich verliebt, furchtbar schnell, in den britischen Lord". Und mit überkühner Änderung des historischen Ausgangs muß sie nun von diesem Fall sich in neuem Kampf, im Sieg, im Tod läutern.

Nicht daß Schiller nach französischem Muster die Liebesszene niemals entbehren will, ist verhängnisvoll, sondern daß er nun einmal zur Darstellung der Liebe zu wenig reine Lyrik, zu viel rhetorisches Pathos aufbringt. Wenn

Johanna in ihrer eigenen Sache unsicher geworden wäre, wie Demetrius? So versinkt der Heilige der Legende im Wasser, über das er sonst schreitet, sobald er zu zweifeln beginnt.

Doch hat Schiller überhaupt die Psychologie in der „Jungfrau" wieder weniger gepflegt. Die Tragödie ist nicht sowohl „romantisch" — was sich nur aus der mittelalterlichen Färbung mit den Wundererscheinungen und aus dem religiösen Problem herleiten ließe — als vielmehr volkstümlich gehalten; vor dem „Tell" das großartigste Volksstück mit seinen starken Effekten, seiner typischen Charakteristik, seinen bunten Kulissen: ländliche Gegend, Schlachtfeld, Hoflager, Dom, Köhlerhütte; mit Gewitter und Musik und der Erscheinung des Schwarzen Ritters, in dem der Böse Geist des „Faust" gewissermaßen in die Zauberoper versetzt wird. Die Lyrik in Johannas zur Kantate gesteigertem Monolog im vierten Aufzug bildet den Übergang von der Arie der „Maria Stuart" zu der lyrischen Haltung der „Braut von Messina". Und so reich die Tragödie an schlagenden Wendungen ist — der ganze Schiller kommt doch eigentlich nur einmal zum Wort, in jenem gewaltigen Monolog des Talbot, in dem die Tragödie des unterliegenden Besten noch einmal angedeutet wird, als wolle der Dichter den vielgeschlagenen Engländern Satisfaktion geben, und in dem des Sapieha Verachtung der vielen einen durch die Situation noch mehr gerechtfertigten Ausdruck findet. Wie klein wirkt dagegen diese Isabeau, die eine Göttin des Hasses sein sollte und nur ein böses Weib, die Elisabeth aus „Maria Stuart" ohne deren große Eigenschaften ist, oder die gar zu idyllische Agnes Sorel!

Es ist zu beachten, wie nach dem „Wallenstein" eine ganze Reihe von Dramen mit weiblichen Hauptrollen folgt. So war die geistreiche Bearbeitung der „Turandot" des Venezianers Gozzi (1801), der Zauberpossensphäre so nahe wie die „Jungfrau" der der Zauberoper, den Spieltrieb an den Masken der italienischen Komödie befriedigend, aber wiederum in einem großen Moment den Schleier zerreißend, so daß Schiller hervortritt, als Turandot dem überwältigten Kalaf ihr Angesicht zeigt. Das alte Thema: Kampf zwischen Stolz und Liebe, verdichtet sich in diesem Moment wirklich zu tragischer Größe.

Die „Jungfrau von Orleans" kann man ein balladenartiges Drama nennen: ihre Szenen, nur Höhepunkte der Entwicklung darstellend, nehmen den Ton dramatischer Balladen an, die ganze Tragödie faßt ihren Inhalt in ein lehrhaftes Verspaar zusammen wie die Balladen Schillers. „Turandot"

nennt sich „tragikomisch" wie die Jungfrau „romantisch", benutzt aber das tragikomische Element wesentlich nur als Mittel der Märchenstimmung. Schiller, man sieht es, experimentiert, und zwar in der Richtung auf größeren Stimmungsgehalt, auf ein Mehr von „Poesie" im herkömmlichen Sinn als der „Wallenstein" bot. Vor allem will er die Reflexion, die er nicht entbehren kann, die aber gerade der Stimmung leicht gefährlich wird, „von der Handlung absondern", indem er sie einem besonderen Träger gibt. Das kann aber nicht der prosaische „Vertraute" der Alten, der raisonneur der Franzosen sein; der wirkt seinerseits antipoetisch. — Solche Erwägungen, mehr noch die zunehmende Annäherung an die Antike, die der Dichter der „Natürlichen Tochter" bewirkte, brachten Schiller zu dem merkwürdigen Experiment eines „Trauerspiels mit Chören": Schiller hat immer darauf gehalten, schon durch solche Gattungsbezeichnungen das Publikum in die richtige Stellung zu seinem Werk zu stellen, was dann ein Prolog, wie zum „Wallenstein", oder eine Vorrede wie zu der „Braut von Messina" (1803) ergänzen. Dies sein Gegenstück zu Goethes „Natürlicher Tochter", in Schillers Weise (d. h. nach Stoff und Idee) antikisierend wie die „Eugenie" es in Goethes Art (d. h. nach Sprache und Stil) tut, hat soviel Gunst gefunden wie die „Natürliche Tochter" Ungunst. Unsern Großvätern galt es für die Krone der Dramatik Schillers, und noch später (mit mehr Recht) wenigstens für den Gipfel seiner unvergleichlichen Sprachkunst. Und heute hält die „ausgleichende Ungerechtigkeit" es für den Inbegriff der künstlerischen Schwächen Schillers...

Die Vorrede, die den Versuch des Chors rechtfertigt, enthält eine bestimmte Absage sowohl an die Naturalisten wie an die Romantiker, die vor der Kunstlehre der Dioskuren beide gleich schlecht bestanden. „Phantastische Gebilde willkürlich aneinander reihen, heißt nicht im Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wiederbringen heißt nicht die Natur darstellen." So wenig Tieck wie Iffland, könnte man zusammenfassen. Und dennoch ist „die Braut von Messina" in höherem Grad als die „Jungfrau von Orleans" eine romantische Tragödie.

An Sturm und Drang zunächst erinnert der Nebentitel „die feindlichen Brüder": Bruderhaß beherrscht ja die „Räuber" wie Klingers „Zwillinge". Doch nicht nur die Sprache, die alle Illusionsfeindschaft der Vorrede voraussetzt, legt Welten zwischen jene Anfänge und die Gegenwart. Viel entscheidender als der ganz in pathetische Lyrik aufgehende Stil, als die typisierende

Charakteristik, als die Wahl der historischen und örtlichen Ferne ist dafür jene Idee, die in der älteren Romantik Dogma und in ihrem Schicksalsdrama Weltanschauung wurde: die Idee einer „neuen Mythologie". Sie beherrscht Schillers zugleich willkürlichstes und am meisten logisierendes Drama. Um sie durchführen zu können, hat er (ähnlich wie Lessing im „Nathan") einen Boden gewählt, auf dem „christliche Religion, griechische Götterlehre und maurischer Aberglaube" sich begegnen, wie es mit charakteristisch aufklärerischer Abstufung und Terminologie in der Vorrede heißt.

Diese „neue Mythologie" entspringt natürlich, künstlich wie sie ist, doch bei Schiller so gut wie bei den Romantikern einer inneren Not. Schiller der Dichter, der Aufklärer ist Optimist, wie im Grunde alle Schaffenden; Schiller der Philosoph, der Klassizist ist Pessimist, wie die meisten beschaulichen Geister. Dieser weist die Vorstellung von einer künftigen goldenen Zeit als ein Wort des Wahns zurück; ewig klagt er dem vergangenen Blütenalter der Menschheit nach. Jener freut sich der Fortschritte der Bildung und Humanität, und in der Zeit der großen Dichtung zu leben ist ihm Wonne. — Dieser Zwiespalt ist in der Seele aller Tragiker fruchtbar: sie lieben das Hohe, Emporragende und sehen seine volle Größe doch erst besiegelt, wenn es in mächtigem Wachsen sich das Haupt an der Himmelsdecke blutig stößt. Die Freude an einer Gestalt, die für unsere Welt zu hoch ist, bleibt schließlich doch wohl der letzte Grund ihres Vergnügens an tragischen Gegenständen.

Dieser psychologische Zustand des Tragikers macht den Ausgang der Tragödie zu einem immer neuen Problem — gerade wie der Verlauf der Geschichte für jeden teilnehmenden Geist es wird, und nicht zum wenigsten für das Volk. Es bildet sich zur Lösung der Rätsel seine Mythologie: über Zeus und den olympischen Göttern herrscht das Schicksal. Diese Idee ist auch die des „Wallenstein": nicht nur Max und Thekla, auch Wallenstein wird durch das Schicksal unter die Hufe der Pferde geworfen, weil sie emporragen über das Maß der Sterblichen. Die Alltäglichen übersieht das Schicksal; an den Wachtmeister und den Kapuziner, an Isolani und Tieffenbach zu denken hat es keine Zeit; aber die Riesenbäume packt es, „weil es in ihre Kronen greifen kann".

Von dieser tragischen Schicksalsidee ist nur e i n Schritt zu der Kernidee der neuen Mythologie: der von dem Sonderschicksal. Die metaphysische Hauptfrage aller Tragik, die nach der Freiheit des Willens, fordert Versöhnung der unversöhnbaren Antinomie: der Mensch ist frei und also verantwortlich;

was hätten wir sonst an ihm zu bewundern? Und er ist unfrei, von allen Umständen bedingt und abhängig; wie könnten wir sonst sein Schicksal verstehen? „Sein Schicksal!" Alle Religionen und Mythologien erdachten sich individuelle Verkörperungen des Schicksals, gute und böse Engel, Geleitgeister, Dämonen. So wird die allgemeine Schicksalsidee auch in der Tragödie zu der besonderen. Das Schicksal, wie Charlotte in den „Wahlverwandtschaften" meint, hat sich mit dem einzelnen etwas vorgenommen, gegen das er nun vergeblich ankämpft. Der Kampf des Helden mit der Weltordnung wird zu einem Kampf mit bösen Geistern, die es auf ihn abgesehen haben. Und so führt, was von Haus aus eine Ehrung, eine Auszeichnung des Helden war, schließlich zu einer Verengung des tragischen Horizonts. Die Schicksalstragödie spielt nicht auf dem ungeheueren Hintergrund des Weltenschicksals, das Lear oder Faust oder Siegfried an sich erleben; sondern auf einer abgeschlossenen Insel, ja in einer Grube, in der Held und Dämon zu unentrinnbarem Todeskampf miteinander eingesperrt sind.

Requisiten dieser Mythologie, die den Zeitcharakter einer individualistischen Epoche, der Epoche Napoleons, Fichtes, Byrons nicht verleugnen kann, sind jene Teile aller Mythologie, die die Verbindung zwischen oben und unten auf den kürzesten Weg drängen: Orakel, Mißverständnis, Erkennung. Erst die nächste Stufe verkörpert das Sonderschicksal in Grillparzers Ahnfrau, erst die letzte bannt es in wirklich greifbare Theaterrequisiten: eine bestimmte Waffe, ein bestimmter Kalendertag birgt das Unheil; was denn immer noch das verhängnisvoll Zufällige steigert: nur der 24. Februar vermieden — und der Spruch des Schicksals ist ohnmächtig wie eine zu einem falschen Termin präsentierte Forderung ...

Über diese Misere der Requisitentragödie Müllners und Houwalds erhebt sich die „Braut von Messina" so hoch wie ein Leuchtturm eine Blendlaterne überstrahlt; eine Schicksalstragödie mit ihren „fatalen" Eigenschaften ist diese einzige größere Dichtung neuerer Zeit, die ganz auf freier Erfindung beruht (denn auch für „Kabale und Liebe" sind Tatsachen benutzt) dennoch. Was beide scheidet, die „Braut von Messina" und die „Schuld" oder den „24. Februar", das ist dies, daß bei den späteren Theatereffekt wurde, was bei Schiller individuelle Nötigung war.

Den Geist, dessen Richtung auf die Bestimmung von Menschenschicksal wir in den Vordergrund unserer Betrachtungen über ihn gestellt haben, reizte es, einmal ganz und gar Schicksal zu spielen; einmal nicht der Göttin Klio ihre

Absichten mit der schottischen Königin oder der französischen Heldin abzulauschen, sondern frei erfundene Gestalten nach eigenem Willen ihren Weg schreiten zu lassen, der natürlich nur ein heroischer sein konnte. Der Spieltrieb, der in der freien Erfindung lyrisch-dramatischer Formen in dieser Tragödie eine Höhe erreicht, in deren Nachahmung Immermanns „Alexis" oder „Merlin" betrübend abgleiten mußten, hat auch in der Handlung gewaltet; „wir sind den Göttern, was den Menschen Fliegen, sie töten uns zum Spaß". Aber freilich — hinter der Willkür des Künstlers steht immer das Schicksal, steht seine persönliche Notwendigkeit. Wie jener Reichtum der metrischen und sprachlichen Formgebung kein leeres Hin und Her der Strophen und Ausdrucksweisen ist, sondern (wie die „freien Rhythmen" in einem Einzelgedicht) die vollkommenste Abspiegelung der wechselnden Stimmung selbst: Freude, Hoffnung, Furcht, Verzweiflung, so ist auch der Rhythmus der Handlung von der künstlerischen Absicht bedingt.

Die Fabel läßt sich kurz als ein (unbeabsichtigtes) Gegenstück zu der von Goethes „Iphigenie" bezeichnen. Die Milde, die alle tragischen Konflikte des Stoffes in einem versöhnlichen „Lebewohl!" ausklingen läßt — das nur dem deutschen Dichter gehört, nicht dem hochtragischen Euripides — konnte niemals einem Dichter wie Schiller genügen. — Gegeben ist ein Geschlecht von Tantaliden, von begehrlich gewaltigen Übermenschen. Der Ahnherr hat auf sein Geschlecht einen Fluch gelegt, weil ihm der Sohn die Gemahlin raubte — eine Umkehr des Motivs aus „Don Carlos". Der Ausdruck, den unsere Zeit für den mythischen Fluch hat, ist „Erblichkeit": Don Cesar hat die wilde Begehrlichkeit geerbt, die die fremde Braut rauben will. — Diese Wildheit zwang die Mutter zur Heimlichkeit, zum angstvollen Verbergen; und Don Manuel ist verschlossen wie sie. So sündigen sie alle wider die Götter: die, die ihnen den Willen abzwingen, und die, die gleichsam hinter dem Rücken der Gottheit handeln wollen. Das Orakel mit seiner vieldeutigen Rede ist nur Vorhersage des Schicksals, das in ihrem eigenen Wesen begründet ist; und soweit könnte man meinen, es sei ein Charakterdrama; aber dies ihr eigenes Wesen selbst ist Wirkung des Fluchs, und indem Schiller selbst diesen immer wieder anrufen, wiederholen, vergeblich beschwören läßt, hat er die Schicksalsmythologie selbst betont.

Zwischen die drei Überlebenden ist Beatrice gestellt, deren Glück verheißender Name jene tragische Ironie in sich trägt, von der die Tragödie fast übervoll ist: das vergebliche Friedensfest, das den Tod der bisher sich feindlich

meidenden Brüder erst möglich macht; Isabellas Freude über die versprochenen Gattinnen der Söhne. Wie Isabella den prometheischen Stolz, der sich den Göttern nicht beugt, Don Manuel die vergebliche Klugheit, die sie nicht kennt, Don Cesar die unbezähmbare Leidenschaftlichkeit, die ihrer nicht achtet, so vertritt sie die göttliche Reinheit; bei einem anderen Dichter könnte man sie fast eine Allegorie des Gebets nennen. So hat sie sich im Kloster rein bewahrt; aber indem die Mutter und die Söhne, jeder für sich, indem aber auch ihr eigener Drang sie in die Welt holt, verdirbt alle gerade die, die sonst alle hätte retten können...

Der eigentliche Held ist offenbar der jüngere Bruder. Wie Carl Moor geht er durch die Leidenschaft der Empörung, durch furchtbaren Mord zur Läuterung — deren Stufen Walzel mit gewohntem Feinsinn analysiert hat — und zu dem befreienden Selbstmord. Schiller, der den Ausdruck „der freie Tod" vielleicht zuerst gebraucht — jetzt ist durch Mauthner und andere das Wort „Freitod" bei den Verteidigern des Selbstmords beliebt — hat bei dieser Tat keinerlei religiöse noch sonst ethische Bedenken zu überwinden: ist die Schuld nicht anders zu tilgen, so muß der Schuldige sich reinigen, indem er sich tötet. Denn nicht das Leben ist der Güter höchstes, sondern das Leben in Freiheit. Wem die Freude des unbedrückten Lebensgefühls für immer verschlossen ist, der muß sterben; von dem Niedern fordert das die Ordnung der Welt, von dem Hohen sein eigenes Gefühl, das Urteil und Trieb zugleich ist.

Die Handlung, man sieht es, fließt als Ganzes mit Notwendigkeit aus der Situation. Man hat das Drama ein analytisches genannt, in dem Sinne, daß der ganze Verlauf nur schon vorherliegende Tatsachen aufdecke, wie in dem „König Ödipus" des Sophokles; aber so unverkennbar der Einfluß dieser allerdings rein „aufdeckenden" Tragödie auf die Schicksalsfabel, das Orakel, den Botenbericht, die Anwendung der tragischen Ironie zutage liegt — in diesem Punkt hat meines Erachtens die Analogie getäuscht. Der Dramatiker, dem Handlung, Bewegung der Persönlichkeit, Herbeiführung des Schicksals mehr als einem andern Bedürfnis war, konnte sich mit Abwickeln verhüllender Schleier nicht begnügen. Was der sichtbaren Handlung vorausliegt, Raub der Mutter, Fluch des Ahnherrn, Orakel, Verbergen der Tochter, all das ist nur Exposition, wie die Tantalidenschicksale der „Iphigenie". Daß Beatrice die Schwester der feindlichen Brüder ist, wird wohl durch das Orakel gefordert; aber als es von Don Cesar entdeckt wird, hat er die entscheidende Tat schon begangen. Dies scheint mir die Fabel: ein friedloses

Geschlecht geht an seiner Nichtachtung der Götter zugrunde; die Mutter achtet des warnenden Orakels nicht, Don Manuel raubt die Gottesbraut; Don Cesar will die des Bruders rauben. Aus der Voraussetzung ihrer Charaktere allein ergibt sich die Handlung: die Vorgeschichte, wie schon gesagt, dient ihrerseits nur der Motivierung der Charaktere. — Nun aber verrät sich die Nachbarschaft Goethes nicht bloß in der antikisierenden Haltung: auch die Einzelmotivierung, die er liebt, stammt aus dieser Atmosphäre. Und so zwingend wieder die Motivierung aus der Gesamtsituation ist, so künstlich und erzwungen ist die Einzelmotivierung, wie wieder Walzel fein hervorhob: „die entscheidende Szene (nach der Meldung vom Raub der Beatrice) hat etwas ängstlich Ausgerechnetes; wie Manuel und Cesar beide um das Vernehmen der entscheidenden Nachricht gebracht werden, das gibt der ängstlichen Motivierung in ‚Emilia Galotti', die Schiller selbst verurteilte, wenig nach".

Aber die dramaturgischen Schwächen der Tragödie werden nicht bloß verdeckt, sondern wirklich aufgehoben durch die Kunst des Stils, mit der nur Goethes „Pandora" und vielleicht noch die „Helena" vergleichbar sind. Jeder Satz, jeder Vers ist eine Warnung vor der Auffassung dieses Kunstwerks unter dem Gesichtspunkt der Illusion oder der Nachahmung. Darin vor allem ist die „Braut von Messina" antik, daß sie sich als Vergegenwärtigung einer an sich unglaublichen, ja unmöglichen Handlung gibt, die aber durch den Glauben — und durch die Tatsächlichkeit ihrer Vorführung bezeugt wird. Daß die Dämonen selbst den Orest zu dem Muttermord treiben, den er doch als Schuldiger büßen muß, widerspricht aller ethischen Logik, und ist doch gewiß: wir erleben es ja; wie wir die Erfüllung des Orakels an Beatrice erleben.

Dieser bewußten Idealisierung, dieser grundsätzlichen Verneinung alltäglicher Logik und Wahrscheinlichkeit dient nun auch der Chor — oder, wie Schiller sagt: die Chöre; denn er hat ja den Chor in streitende Heerhaufen zerlegt, als Symbol, wie der Haß der Brüder das Einheitlichste zerspaltet. Der Chor dient auf der antiken Bühne als Vermittler zwischen den Personen auf und vor den weltbedeutenden Brettern; er dient bei Schiller gerade im Gegenteil als Mauer zwischen beiden. Seine Aufgabe ist es, immer wieder darauf hinzuweisen, wie verschieden diese Hohen und ihr Los von dem der vielen, von dem der Männer im Chor, von dem unserigen ist. Ihnen ist die „Reflexion" erteilt — freilich Reflexion, wie wir sie in Schillers philosophischer Lyrik trafen: Ausdruck der Weisheit, die aus einer bewegten Stimmung, einer dramatisch zugespitzten Situation gewonnen ist. Indem sie jedes

Geschehnis auf der Bühne im Licht allgemeiner Betrachtung würdigen, Krieg und Frieden, Höhe und Niedrigkeit, Schicksal und Tod an dem Handeln und Leiden der Hohen erkennen, fühlen sie uns vor und läutern uns zum Nacherleben der tragischen Läuterung im Drama.

Aber ein Rest bleibt auch hier. Don Cesar geht durch die Läuterung, und eben deshalb nannten wir ihn den eigentlichen Helden. Manuels Tod wird verklärt durch die liebende Treue, die Beatrice ihm weiht. Aber Isabella, unversöhnt und unversöhnbar wie Niobe — „O jammervolle Mutter! Hin zum Tod Drängen sich eifernd alle deine Kinder Und lassen dich allein, verlassen stehn Im freudlos öden, liebeleeren Leben" — bleibt als der unbesiegbare Protest des Idealisten gegen das Schicksal; und ihre bittere Hohnrede wider Götter und Orakel steht in dem großartigen Spiel wie ein aufklärerischer Widerruf seiner eigenen Vorbedingungen:

Alles dies
Erleid' ich schuldlos — doch bei Ehren bleiben
Die Orakel, und gerettet sind die Götter.

„Rettet mich, und rettet euer Bild in meinem Busen", betet Iphigenie; aber Schiller weiß nichts von dem Solidaritätsgefühl zwischen Göttern und Menschen, das der „naturfromme" Goethe anruft.

Wenn die „Jungfrau von Orleans" märchenhafte, die „Braut von Messina" mythische Züge trägt, so ist das letzte vollendete Drama Schillers, „Wilhelm Tell" (1804) im eigentlichsten Sinne ein historisches zu nennen. Der Versuch, einen bedeutenden Moment der Weltgeschichte mit seinem Ideengehalt auf der Bühne gegenwärtig zu machen, schuf aus dem „Tell" ein Werk völlig neuer Art; denn auch im „Wallenstein" dient die Zeichnung der Zustände derjenigen des Helden — hier sind sie sozusagen selbst der Held.

Das psychologische Problem wird, wie gewöhnlich bei Schiller, in einem großen Monolog des vierten Aktes unmittelbar vorgelegt, nachdem es übrigens in dem Staunen des sterbenden Attinghausen über die Erhebung der Bauern schon angedeutet war. Die sagenhafte Anekdote hat zum Kern das Staunen über die verzweifelte Kühnheit des Apfelschusses. Bei Schiller wird diese Tat Symbol: der Schuß auf das Haupt des Knaben ist das Vorspiel zu dem auf den Landvogt; und dies wird die Frage: wie ein stiller harmloser Landmann zu der schweren Tat gedrängt werden kann, die, gerade wie der Apfelschuß, als durchaus unvermeidlich erscheinen muß. Es ist das Problem des „Michael Kohlhaas", nur daß dieser gegen, Tell für die Ordnung kämpft.

Man begreift, wie wiederum diese Verschiebung des Schwerpunktes zu einer weiteren Symbolbildung fast notwendig führt: Tell wird zum symbolischen Repräsentanten der „Schweizerbauern“, oder vielmehr: zum Repräsentanten der Waldstätte im Augenblick der Befreiung.

Analytisch nun, nicht in jenem Sinn, den wir für die „Braut von Messina“ glaubten zurückweisen zu sollen, aber in dem, den wir für Schillers Drama allgemein feststellten — analytisch in diesem Sinn ist der „Tell“ in geradezu beispielsmäßiger Art. Der Dichter geht von der Gestalt des landbefreienden Bauern aus und sieht ihn auf seinem Hintergrunde: ein Land der alten Sittlichkeit und Selbstverantwortlichkeit, wie Albrecht von Haller es den „verdorbenen Sitten“ seiner Zeitgenossen zum Muster vorgehalten hatte; durch übermütige Gewalt überall bedrängt und bedrückt. Die Exposition, durch einen lyrisch-idyllischen Prolog stimmungreizend eingeleitet, gibt sofort und mit aller Kraft die Gesamtmotivierung. Überall im Lande ist die Gewaltherrschaft, überall aber auch der äußerste moralische, wenn gleich noch nicht tätliche Widerstand. An jeder Stelle ist der Geist der Empörung vorbereitet; überall kann ein Rütli sich finden. Aber das Entscheidende geschieht da, wo diese Gegensätze am schärfsten ausgeprägt sind: wo dem brutalsten Vertreter der bösen Gewalt der beste Mann aus dem duldenden Volk entgegentritt. Und somit muß Tell gewissermaßen ein Auszug der gesamten Schweizerischen Art werden, wie sie rings um ihn in verschiedenen Typen gruppiert ist. Vor Schillers Blick zerfällt dies einheitliche Volk in soziale Gruppen: Fischer, Hirt, Alpenjäger; in Altersklassen, die natürlich durch das Temperament unterschieden sind: Melchthal der stürmische Jüngling, der reife Stauffacher, der weise Walther Fürst; nach Ständen: Adel, Großbauern, Hörige; endlich nach den Urkantonen, indem wenigstens in der Rütliszene die Unterwaldner heftig sind wie Melchthal, die Schwyzer besonnen wie Stauffacher. Aber alle sind sie „e i n e s Herzens, e i n e s Bluts“, alle auch durch dieselbe Not gepreßt.

So ist die wundervolle Rütliszene in jeder Hinsicht die Kernszene, die die Einigkeit in der guten Sache sinnfällig darstellt; wir wissen wahrlich jetzt mehr als je, was sie bedeutet. Und — Wilhelm Tell ist n i c h t auf dem Rütli! Der beliebteste, neben Fürst und Stauffacher vielleicht der angesehenste Mann der drei „Völker“, hat er nicht mitraten wollen — er ist ein Mann des Instinkts, der Gelegenheitsheld wie Goethe der Gelegenheitsdichter. So ist mit größter Kunst beides ineinandergeschlungen: das wirkliche Volk, und sein symbolischer Vertreter; bis sie in dem Jubel des Schlußaktes sich zusammen-

finden. Denn dies, allein unter Schillers Dramen, ist ja ein „Schauspiel“: ein ernstes Bühnenstück mit glücklichem Ausgang.

Der Moment selbst, sagten wir, die „Zustände“ — das ist der eigentliche Held. Tell, bei all seiner Trefflichkeit ist nur einer von vielen. Als Friedrich der Große, seinen Freund suchend, über das Schlachtfeld ritt und rief: „Winterfeldt! Winterfeldt!“, da hob sich ein verwundeter preußischer Soldat auf den Ellbogen und rief: „Hier liegen lauter Winterfeldts!“ So spricht man in der Schweiz von Walther Fürst, Stauffacher und Melchthal als den „drei Tellen“; so mag man sagen, die dreiunddreißig Männer auf dem Rütli seien „lauter Tells!“

Bei dieser Meisterschaft der typischen und doch wieder differenzierenden Charakteristik; bei der edlen Würde der Sprache, die sich nur in Melchthals „Arie“ in störendes Pathos verliert; bei der hohen und großen Gesinnung des Werkes muß man es aber dennoch dem „Wallenstein“ gegenüber als technischen Rückschritt bezeichnen. Die „theatralischen“ Effekte besonders nach der Rütliszene, aber auch sonst: Hochzeitszug mit Musik, barmherzige Brüder, Sturm und Gewitter; die spannenden Kontraste: Tells Familienglück unmittelbar vor dem Apfelschuß; die pathetischen Reden wie des alten Attinghausen Abschiedsworte — all das sind berechtigte Hilfsmittel des Volksdramas, wie denn fast all solche Effekte der antiken Tragödie als einer volkstümlichen noch mit derjenigen Grillparzers und Anzengrubers gemein sind. Aber gegen den Begriff der Gattung verstößt es doch wohl, wie das Balladenhafte, das wir in der „Jungfrau“ beobachten, hier zum Epischen geworden ist. Nicht nur der unleidlich breite Bericht der Tochter des edeln Ibergs — selbst der historische Vortrag ihres Gatten auf dem Rütli gibt jener Freude an der dramatisch wirksamen Erzählung zu sehr nach, die in dem Bericht über Max Piccolominis Tod sich noch dem Ganzen ökonomisch einordnete. Aber auch die Breite der Zustandsschilderung in Tells Haus hat man nicht mit Unrecht für zu episch gefunden. Und episch-lyrisch, nicht dramatisch wirkt auch die Liebesgeschichte des jungen Ritters, den die Geliebte zu einem rechten Schweizer macht. Und so ist schließlich auch die gefährlichste Szene des Schauspiels, in der durch Tells Verteidigung dem Parricida gegenüber dem Volkshelden die Naivität und damit das Recht der Triebhandlung geraubt wird, ein in Dialog umgesetztes Stück einer historisch-räsonierenden Vorrede.

Aber der große Zug der mächtigen Handlung reißt über diese Stellen hinweg und führt rasch zu dem festlichen Ausgang, in dem zum erstenmal bei

Schiller der Sieg des Edlen und Großen gefeiert wird. Und festlich wirkt deshalb das ganze Schauspiel, begeisternd wie ein gerechter und siegreicher Krieg. Dieser Geist hat dem „Wilhelm Tell" die glorreiche Rolle verschafft, in dem ewig ruhmvollen Krieg um die Befreiung Deutschlands von der Fremdherrschaft sich umzubilden zu einem vaterländischen Kampfdrama; und zu dem Festspiel des befreiten Vaterlandes. Dem deutschen Volk ist Friedrich Schiller vor allem der Dichter des „Wilhelm Tell"; und doch nicht mit Unrecht, mag man auch in rein künstlerischer Hinsicht, „Wallenstein", vielleicht sogar auch „Kabale und Liebe", mag man an Pracht der Poesie die „Braut von Messina" höher stellen. Denn es ist doch das Drama des politischen Dichters, der hier allein auch wirklich, wenn auch erst nach dem Tode, zum schaffenden, wirkenden Staatsmann ward; es ist das Drama, in dem die alten Aufklärungsideale der Freiheit, der Freude, der Menschenliebe ihre höchste dichterische Verlebendigung fanden.

Der groß angelegte „Demetrius" blieb Bruchstück: vor seiner Vollendung raffte am 9. Mai 1805 der Tod den großen Mann fort, der gegen Not, Krankheit und — eigene Theorien bis zum Letzten tapfer seine gestaltende Kraft aufrecht gehalten hatte.

Auch der „Demetrius" ist nach seiner Problemstellung durchaus „modern" — so sehr, daß man sich angesichts des großartigen Bruchstücks fragt, ob der enge Anschluß an Goethes Kunstlehre und seine klassizistische Dramaturgie nicht für den Schiller der letzten Jahre eine Gefahr, vielleicht sogar ein Verhängnis war? Auf das psychologische Drama geht Schiller seit dem „Wallenstein" mit entschlossenen Schritten zu; aber nicht auf das psychologische Charakterdrama im Stil des „Tasso", sondern auf ein ganz neues: auf das psychologische Volksdrama, dem wohl die Zukunft gehören mag. Eine seelische Entwicklung wird dargestellt; zu ihrer Erklärung, technisch ausgedrückt zur Exposition wird aber eine „Totalität" aufgeboten, wie Goethe sie kaum für den Roman anerkannte. Wallenstein und sein Lager, Tell und sein Land, Demetrius und die beiden Völker, denen er durch sein Schicksal angehört — der einzelne und die Gesamtheit werden in Wechselbeziehungen gesetzt, durch die die große historische Antinomie (alles geschieht durch einzelne — alles geschieht durch Gesamtbewegungen) ebenso aufgehoben wird wie durch die Schicksalsidee die Antinomie der Willensfreiheit. Dies Wechselverhältnis ist um so fruchtbarer, als es sich gerade auf den Punkt der seelischen Entwicklung selbst bezieht: auf die innere Unsicherheit nämlich des Helden.

Denn dies Haupt- und Lieblingsproblem Kleists ist ja bereits bei Schiller wirksam: die „Verwirrung des Gefühls“. Weil er sich mit seinen Truppen nicht eins weiß, schwankt der Feldherr, wie Tell ausgleiten müßte, schlüge das Gewissen seines Volkes nicht in seiner Brust. Aber erst im „Demetrius“ wird diese psychologische Bedingung des Einklangs Seele der Entwicklung. Der Prätendent hält sich für echt und hält sich für den gesandten Befreier Rußlands. Zuerst wird dies Gefühl der Übereinstimmung mit den andern erschüttert: die Polen verfolgen eigennützige Zwecke, nicht den ihre Nachbarn zu beglücken; und die Russen sind uneinig. Es erfüllt sich König Sigismunds Warnung: „Durch fremde Waffen gründet sich kein Thron“ mit der zeitgemäßen Folgerung:

Noch keinem Volk, das sich zu ehren wußte,
Drang man den Herrscher wider Willen auf.

Aber im Innersten wird er erschüttert, als das erpresserische Geständnis des „Wohltäters“, dessen Werkzeug er wider Willen wurde, ihn über seine Unechtheit aufklärt. Von da ab ist Demetrius verloren.

Diese Entwicklung wird nun noch gesteigert, indem Demetrius von den eigennützigen, herrisch-individualistischen Polen zu den naiven, demütigen Russen kommt: Held und Umgebung gehen immer weiter auseinander. Und wie Sapieha auf dem genial geschilderten Reichstag den polnischen Eigenwillen darstellt, so Marfa die natürliche, triebartige Denk- und Handlungsweise des Russen; ihr wundervoller Gebetsmonolog lag vollendet auf dem Bett des sterbenden Dichters.

So starb er, wie die Sonne dahinscheidet, wie ein Held. Größere Dichter hat es gegeben, auch unter den Deutschen; keinen, dem Größeres gelungen wäre. Wir nehmen jene Betrachtungen auf, die wir an den neuen Begriff der „Bildung“ knüpften: Bildung als Erschaffen neuer Menschen nach einem großen Ideal. Es ist kaum zuviel gesagt, wenn man ausspricht: an der Bildung des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert habe neben dem Protestantismus und dem fridericianischen Staat keine größere Macht mitgebaut als die Dichtung Schillers. Jenes Ideal Friedrich Nietzsches, der Philosph als Schaffender, ist durch Schiller schon erfüllt worden. Wer wird verkennen, was Kant für die Freiheitskriege bedeutete! unmittelbar für Männer wie Fichte und Schoen, mittelbar für das ganze Volk! Wer gar die unendliche Dankbarkeit, die wir Goethe schulden! Aber Goethe hatte doch recht, als er meinte, populär könne er nie werden — er, Goethe; auch wenn es viele seiner Werke

sind. Unmerklich und von engeren Kreisen her hat auch der ganze Goethe unser Volk zu bilden begonnen; aber wieviel mächtiger, massiger, unmittelbarer tat es Schiller! Merkwürdig genug, daß der klassizistische Kosmopolit, daß der Verächter der Mehrheit, daß der Mann des stolzen, bürgerliche Volkstümlichkeit verschmähenden Stils seiner Nation (man hat es 1859 oft gerühmt) ein Erzieher, ein Einiger werden durfte wie seit den Hellenen kein großes Volk ihn gleich mächtig und gleich national hervorgebracht hat. Hieß es doch in den Xenien, was zu hören uns jetzt unleidlich wäre ohne die ruhmvolle Widerlegung von 1870 und 1914:

Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens.
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus!

Und doch hat neben den beiden großen Herrschern, die auch Goethes Prometheus anerkennt, der mächtigen Zeit und dem allgewaltigen Schicksal, gerade Schiller uns zur Nation bilden dürfen! Friedrich der Große blieb dem Süden, Lessing den frommen Kreisen, Goethe und Kant blieben dem Volk als solche fern — er eroberte auch die katholischen Lande, er überschritt die Mainlinie, vor seiner Dichtung hörte der Unterschied der „Gebildeten" und der „Ungebildeten" auf.

Doch, wird man sagen — zum Teil lag das auch in den Grenzen seiner Kunstbegabung begründet. Ganz gewiß. Vor allem hat Schiller so unvergleichlich gewirkt, weil er „Deutschland" selbst war, wie Wilhelm Tell „die Schweiz" ist. In ihm verkörperten sich die großen Tendenzen seiner Zeit; er war einig mit ihrer Entwicklung und in ihm und seinen Genossen und Schülern fand der große Moment ein großes Geschlecht. Der Größte aber ist fast stets ein Kämpfer wider seine Zeit. Eine Ablehnung durch die Nation, wie Goethe sie erfuhr, konnte Schiller nicht erleben; dazu war seine Größe nicht einsam genug.

Aber er war keineswegs nur der Vorsänger des Chors. Ganz neue Kunst hat er geschaffen, deren weltliterarische Bedeutung man über ihrer populären Wirkung zu lange übersehen hat. Als der Held starb, hinterließ er wie Epaminondas zwei unsterbliche Töchter: das neue Volksdrama und die neue philosophische Lyrik; wenige Künstler haben größere selbstgeschaffene Formen hinterlassen. Wie die „Vielen" Goethe, sind die „Wenigen" Schiller noch nicht gerecht geworden; oder doch nur, wie die Besten unter den Dichtern nach ihm (außer den Lyrikern!) in der unwillkürlichen Aneignung seiner Kunst.

Zwölftes Kapitel: Fortschreitende Universalpoesie

Wie wir in dieser Darstellung überhaupt von dem Begriff der „Literatur" als eines in der Nation lebenden Ideals und als einer wirkenden Kraft ausgegangen sind, so haben wir insbesondere wiederholt darauf hingewiesen, daß unter normalen Umständen eine jede Nationalliteratur die Tendenz auf „Totalität" besitzt. Wenn also das berühmte „Zentralfragment" in Friedrich Schlegels Beiträgen zum „Athenaeum" mit den immer wieder angerufenen und anzurufenden Worten beginnt: „die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie", so sagt sie zunächst eigentlich nur aus, diese sei eine Epoche innerhalb einer gesunden Poesie; denn nur Perioden des Verfalls oder des mühsamen Aufstiegs fanden wir auf wenige Gattungen und Formen selbstzufrieden beschränkt. Tatsächlich ist aber, wie der Fortgang des Fragments zeigt, viel mehr gemeint, und zwar dies: daß jene Poesie, als deren Wortführer die Brüder Schlegel, Tieck und Novalis sich mit vollstem Recht betrachten durften, nicht etwa eine typische Erscheinung darstelle, sondern im Gegenteil eine einmalige, endgültige. Das „Athenaeum" sagt von der künftigen oder doch jedenfalls erst entstehenden neuen Poesie ungefähr aus, was die Verehrer Hegels von seiner Philosophie: sie solle die endgültige Synthese aller bisherigen Richtungen, die dauernde Lösung aller bisherigen Gegensätze darstellen. Eine systematische Bearbeitung des gegebenen „Stoffes" schwebte beidemal vor, und zwar so, daß auch alles bisher Geleistete wesentlich (nicht ausnahmslos!) nur als „Stoff" erschiene: die gesamte vorhandene Masse des naturwissenschaftlichen, historischen, philosophischen Wissens für Hegel; Poesie, Philosophie, Rhetorik, Kritik, also alle Formen sprachlicher Kunstbetätigung für die romantische Poesie. — Ist es nun erlaubt gleich auf der Schwelle ein Urteil abzugeben, so möchte ich es dahin formulieren, daß die Leistung der Romantischen Schule ungemein bedeutend, ja von dauernd unschätzbarem Werte gewesen sei, soweit sie jener typischen Erscheinung einer bewußten Entfaltung der Literatur entsprach — mit anderm Wort: soweit sie ein historisches Ereignis war; daß sie dagegen im großen und ganzen versagte, soweit sie in dem Sinn ihrer eigenen Forderung Endgültiges geben wollte — soweit sie künstlerische Wirkungen erstrebte. Es ist nicht nur im Verhältnis zu den so großen Begabungen, sondern selbst absolut merkwürdig wenig von ihren künstlerischen Taten lebendig geblieben: von der ganzen älteren Romantik eigentlich nur Novalis' Gedichte

und einige seiner Fragmente, von der jüngeren (die wir hier aber noch nicht eigentlich im Auge haben) kleine Stücke von Brentano, kaum etwas von Arnim, nichts von Zacharias Werner. Wogegen mit „großem Gepäck" auf die Nachwelt diejenigen kamen, die an den theoretischen Gedanken der Romantik vielfach Anteil nahmen, ihrer Empfindungswelt nahestanden, als Dichter aber ganz andere Wege gingen als Tieck, Arnim, Brentano: nämlich E. Th. A. Hoffmann, Bettine, Eichendorff und vor allem die beiden großen „Nebensprößlinge" Hölderlin und Kleist. Was aber die Schlegel, Novalis, Arnim und Brentano als Theoretiker, Kritiker, Übersetzer, Sammler, kurz in mehr theoretischer Arbeit geschaffen haben, das wirkt unvergänglich fort. Die neue Kunstanschauung und die deutsche Philologie, das Wort im weitesten Umfang genommen, sind die beiden großen Dichtungen jene der älteren, diese der neueren Romantik.

Diese Spärlichkeit dauernder Kunstwerke neben der Ausdehnung ästhetischer Anregungen ist nun aber selbst eine typische Erscheinung. Am deutlichsten wiederholt sie sich beim Jungen Deutschland, dessen literarische Erfolge allerdings hinter denen der Romantik noch unendlich zurückstehen, ja fast ausschließlich den „Außenseitern" angehören, wie Heinrich Heine und Willibald Alexis. Eine Epoche, die große Kunstwerke und Genies vor Augen hat, die sie zu übertreffen nicht hoffen kann, wird immer einen unverhältnismäßig großen Teil ihrer Begabung auf Programme und Manifeste verwenden; das ist in der Kunst nicht anders als in der Wissenschaft.

Eben weil es sich um solche Übergangserscheinungen handelt, haben manche mit einem so bedeutenden Kulturphilosophen wie Dilthey an der Spitze die Existenz einer besonderen Romantischen Schule in Abrede stellen wollen: was man dieser zu eigen gebe, seien in Wirklichkeit nur die Anschauungen einer ganzen Generation. Diese Auffassung scheint mir schon an dem starken Gemeingefühl der älteren Romantiker (und des Kerns der neueren Romantik) zu scheitern; wohl aber ist das richtig, daß die Romantiker nur am schärfsten und eigenartigsten Tendenzen zum Ausdruck bringen, die schon vor ihnen leben. In diesem Sinne müssen mit der Romantik allerdings zwei große Potenzen in Verbindung gebracht werden, die ihr nicht zugerechnet werden dürfen: Jean Paul, und Hölderlin. Des ersten Beziehungen zu Fr. Schlegel, Tieck, Hoffmann sind deutlich; aber auch der andere ist mit einem gewissen Recht sogar als ein Seitentrieb der Romantik bezeichnet worden.

Was allen drei Mächten, Jean Paul, Hölderlin, der Romantik ge-

mein ist, das ist vor allem jene Richtung der „fortschreitenden Universalpoesie". Ganz gewiß ist sie nur bei der Romantik völlig bewußt; nur sie hat aus dem historisch festgestellten Stande der damaligen Literatur zu errechnen versucht, was nun not tue und durch die Pflege des Romans, die Übernahme fremder Versformen, das Werben für Shakespeare und Calderon dem zu genügen sich erfolgreich bestrebt. Aber auch Jean Paul und Hölderlin haben tatsächlich neue Gattungen, Stilformen, Inhalte der deutschen Literatur erschlossen und als ihrer Eigenart entsprechend festgehalten. Beide, wie die Romantiker, haben insbesondere neue Stoffgebiete durch ihre poetische „Bearbeitung" uns erst gewonnen: Jean Paul durch die humoristische Stilform die soziale, Hölderlin durch die einer antikisierenden Prosa die politische Literatur in einem neuen und eigentlicheren Sinne.

Gemein ist ferner der Generation, die zwischen 1763 und 1773 — den Geburtsjahren Jean Pauls und Tiecks — geboren wurde, die Neigung zur philosophischen, insbesondere zur ästhetischen Spekulation und zur Volkserziehung. Jean Paul hat zwei seiner ausgezeichnetsten Werke sogar einer systematischen Darstellung dieser beiden Lehrgebiete gewidmet: die geistreiche „Vorschule der Ästhetik" (1804), vor G. Freytags jetzt unterschätzter „Technik des Dramas" den ersten Versuch empirisch Gesetze der Poesie aufzudecken, doch viel poetischer als diese, und die tiefe „Levana" (1807), die W. Menzel treffend kennzeichnet: „das deutsche Seitenstück zu Rousseaus ‚Emil', ebenso rein menschlich, empfindsam und freisinnig, aber weit tiefer in die Seelensphäre der Kinder eindringend". Bei den Späteren wird diese pädagogische und ästhetische Arbeit indirekter, weniger systematisch; aber in den Vorlesungen und Kritiken der Schlegel, in Tiecks dramaturgischen Schriften liegt sie ja offen zutage und ist nur bei Hölderlin und Novalis ganz ins Poetische aufgelöst. — Und dies wiederum hat seinen letzten Grund in einem gemeinschaftlichen Zug der ganzen Generation, der auch die frühe Verehrung Hölderlins und Friedrich Schlegels für Schiller erklärt: es ist — man entsetze sich nicht! — ihr Zusammenhang mit der Aufklärung. Bei Jean Paul ist er ja wieder am deutlichsten, bei Hölderlin am verborgensten; denn daß die Romantiker, um in ihrem eigenen Stil zu reden, nur die gegen die Aufklärung gewandte Aufklärung darstellen, so lange sie wenigstens eine geschlossene Gruppe bilden, hätte man niemals verkennen sollen. Tiecks Anfänge in Nicolais Dienst sind viel weniger paradox als es aussieht, wenn man nur an „Genoveva" und „Octavian" oder gar den „Gestiefelten Kater" denkt!

Als den eigentlichen Hauptbegriff der sogenannten Aufklärung fanden wir weniger den, nach dem sie benannt ist — die Aufhellung ist nur ein Mittel zum Zweck — als vielmehr den der Bildung d. h. der Umformung der wirklichen, lebenden Menschen im Sinne eines bestimmten Ideals. Der zweite Satz aber in der „Vorerinnerung" des „Athenaeums" lautet: „In Ansehung der Gegenstände streben wir nach möglichster Allgemeinheit in dem, was unmittelbar auf Bildung abzielt..." Im höchsten und größten Sinn spricht Novalis diese Meinung aus: „Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen." Die progressive Universalpoesie ist eine Entwicklung der Poesie, die schließlich keinen „ungebildeten" Menschen — und allerdings auch keinen ungeformten Stoff übrig lassen soll. Die Romantiker, könnte man sagen, fühlen sich als das, was Schillers ästhetische Erziehung hervorbringen will, als schöne Seelen, und ganz erfüllt von diesem Hochgefühl wollen sie lehren was sie nur eben gelernt. Zu Schiller gehören sie, den sie, wie die Popularphilosophie, bald haßten und verachteten (während Fr. Schlegel im „Athenaeum" für J. J. Engels „Fürstenspiegel" anfänglich noch Anerkennung hat); nicht zu Goethe, den sie priesen — und mißverstanden, wie Carlyle. Die Einzigkeit des Künstlers, des Genies allerdings haben sie unter den ersten richtig aufgefaßt; die Persönlichkeit verstand höchstens Caroline, bis die jüngere Romantik mit Rahel und Bettine dies Werk nicht der Romantiker, sondern der romantischen Frauen vollendete. Denn Goethes Bildungsideal wie sein „Bildungstrieb" galten dem Individuum, das erst durch seine Werke weiter wirken sollte; die Romantiker aber sind, wie Schiller, von allem Anfang an gesellig, auf Propaganda und Abwehr gerichtet, wie Jean Paul; wie Hölderlin es erst verlernen mußte: „Ach! einst sucht ich die Melodie unseres Herzens in V e r b r ü d e r u n g mit M e n s c h e n."

Jean Paul kann geradezu neben Schiller der zweite, geringere Gipfel der dichterisch durchgebildeten Aufklärung heißen — der Apostel in der intimen Gemeinde neben dem Volksredner, der Humorist neben dem Pathetiker — obgleich Schiller des Humors nicht entbehrt und Richter noch weniger des Pathos — der Romanschriftsteller neben dem Dramatiker, der Demokrat neben dem Aristokraten; schließlich ein Naturell von solcher Sentimentalität, daß neben ihm Schiller naiv erscheint!

Johann Paul Friedrich Richter, unter seinem Schriftstellernamen J e a n P a u l ein Menschenalter lang mit Schiller der Lieblingsdichter der Deutschen, dann mit einer Art von Angst gemieden, durch die Generation der Di-

scher, Raabe, Keller wieder hervorgeholt, von neuem zurückgestellt, von einer Gruppe der Jugend mit Enthusiasmus abermals neben Goethe erhoben — Jean Paul ist gewiß eine „der inkommensurabelsten Leistungen" des deutschen Nationalgeistes, für den fast „die Idee fehlt". Dabei ist das merkwürdigste, daß es mehr noch die literarhistorischen als die psychologischen Voraussetzungen sind, an denen das Verständnis einer so seltsam subjektiv scheinenden Persönlichkeit hängen dürfte; und daß dieser belesenste und anspielungsreichste aller deutschen Schriftsteller in seinen Werken wie in seinen Erfolgen einen gewissen Gegensatz gegen die gesamte neuere Entwicklung unserer „gebildeten" oder gar „gelehrten" Literatur verkörpert!

Jean Paul ist am 21. März 1763 in Wunsiedel im Fichtelgebirge geboren. Der Tod des Vaters, eines armen Predigers, ließ die Sorge für die Hinterbliebenen auf den Schultern des Sohns, der sie tapfer trug, aber sich frühzeitig an ein Zuviel von Arbeit, Lesen, Schreiben gewöhnte. Die eigene Not brachte ihn den Armen und Bedrängten nahe, und die Eindrücke ländlicher Stille nährten eine angeborene Empfindsamkeit. Der Leipziger Student bevorzugte inmitten einer uferlosen Lektüre die Engländer der „silbernen Epoche", wie den Popularphilosophen des wohlgenährten Optimismus, Pope, und den Rhetoriker der grollenden Originalgenies, Young, und begann früh selbst zu schreiben, zunächst in den „Grönländischen Prozessen" (1783) als politischer Satiriker aus der Schule der Schubart und Hippel. Als Lehrer mehr mit innerem als äußerem Erfolg tätig, bereitete er sich durch Menschenbeobachtung, schriftstellerische Vorstudien, vor allem aber durch Lesen und Ausziehen von Büchern auf seine großen Romane vor, deren zweiter, „Hesperus" (1795) ihn sofort zum berühmten Mann machte. Vom Publikum und insbesondere der Damenwelt verwöhnt, von Goethe und Schiller bei entschiedener Anerkennung seiner reichen Gaben als Dilettant abgelehnt, von Herder geliebt, suchte er (1796) seine Stellung durch die Niederlassung in Weimar auch äußerlich zu bekunden, gab diese unerfreuliche Nebenrolle jedoch (1801) auf, um in Meiningen — wo der Verächter der kleinen Höfe den Titel eines Legationsrats empfing — und Coburg, schließlich (seit 1804) endgültig in Bayreuth seinen Sitz aufzuschlagen; dort ist er am 14. November 1825 gestorben, nachdem drohende Erblindung seine letzten Jahre verdüstert hatte.

Zeigt sich in diesem häufigen Ortswechsel ein typisches Element des neuen Schriftstellers, der viel mehr als der frühere von bestimmter Umgebung, kli-

matischen und andern Verhältnissen abhängig ist — Willibald Alexis, Berthold Auerbach, vor allem Karl Gutzkow wurden dann rechte „Wandervögel“ — so tritt ein anderes in der Art seiner Produktion hervor. Unter den bedeutenden Schriftstellern Deutschlands ist Jean Paul der erste, der seinen Ruhm einer stattlichen Anzahl von Romanen verdankt: „Hesperus“ (1795); „Leben des Quintus Fixlein“ (1796); „Siebenkäs“ (1796—1797); „Titan“ (1800—1803); „Flegeljahre“ (1804—1805) und eine Reihe kleinerer Erzählungen. Auch Fr. H. Jacobi, der auf ihn eingewirkt hat, war neben seiner philosophischen Schriftstellerei nur auf dem Gebiet des Romans tätig, wie er denn auch wirklich mehrfache Vergleichspunkte mit Jean Paul bietet; aber er ward nur in engeren Kreisen gelesen. Jean Paul bedeutet praktisch, was die Romantiker theoretisch verkündeten: den Sieg des Romans innerhalb der deutschen Literatur. Verse hat er so gut wie gar nicht verfaßt, und eine Versuchung zum Drama scheint er so wenig wie Theodor Storm je empfunden zu haben. — Der Verfasser des „Geistersehers“ nannte den Romanschriftsteller noch den Stiefbruder des Dichters; aber der alte Goethe erhob die „Wanderjahre“ zum zweiten Hauptwerk an die Seite seines großen Dramas. In dieser Entwicklung nimmt Jean Paul die bedeutsamste Stellung ein.

Nun erinnern wir uns aber, daß der Roman schon zweimal die führende Gattung war: als höfischer im Mittelalter, als „galanter“ und gelehrter Roman im siebzehnten Jahrhundert. Beidemal, besonders aber im zweiten Fall, setzte seine Verbreitung ein starkes Bildungsbedürfnis voraus, das sich keineswegs auf psychologische Kenntnisse beschränkte, vielmehr die Beschreibung von Schlachten und Festen, soziale Bilder, ethnologische Nachrichten zur Hauptsache machte. Wir sahen ferner, wie der höfische Versroman zum Volksbuch aufgelöst wurde und an dies ältere sich ein neues Volksbuch ansetzte, beide auf abenteuerliche Erzählung, auf typische Charakteristik, auf starke Gemütserschütterung gerichtet. Diese volkstümliche Epik hatte fortgedauert, immer getragen von dem Bildungsbedürfnis des Volks, von seinem Bedürfnis nach starken gemütlichen Wirkungen, von seiner Freude an typischen Charakteren. Unsere große Literatur hatte von ihr wenig Notiz genommen: Wieland suchte sich die Vorbilder lächerlicher Kleinstädterei unter den Abderiten und nicht unter den Schildbürgern, und der Sohn der „Frau Aja“ hat für die Heymonskinder niemals das Interesse gezeigt, das er etwa elsässischen Volksliedern gönnte. Ganz langsam war die mündliche Neben-



Jean Paul

Nach der Zeichnung von H. Pfenninger
gestochen von F. W. Bollinger

form der Volkserzählung, das Märchen, literarisch geworden; im Geist der Aufklärung, aber nicht ohne ironische Anmut hatte Karl August Musaeus (aus Jena, 1735—1787) seine „Volksmärchen der Deutschen" (1782—1786) geschrieben. Sehr viel einfacher im Ton und erst recht unendlich weniger poetisch, ist es doch dasjenige Buch, das vor Jean Paul am ehesten mit seinen Schriften stilverwandt heißen kann: das humoristische Kompromiß zwischen Märchenton und Märchenverspottung; die Neigung zu zeitgemäßen Anspielungen, zur Anbiederung mit dem Leser bewirken dies. „Die außerwesentlichen Requisiten, Beschwörungsformeln, Zaubersegen, Zaubergürtel, hieroglyphische Charaktere und dergleichen mangelten ihm gänzlich; sie sind aber auch entbehrlich, wenn nur die drei Haupterfordernisse nicht fehlen, Schippe, Spaten und vor allem der Schatz unter der Erde." „Kein Sprachidiom besitzt solche Energie und ist zugleich verständlicher und bestimmter als das Gefühl süßer Sympathien, und durch deren Wirkung geht der Fortschritt von der ersten Bekanntschaft bis zur Liebe gemeiniglich ungleich schneller vonstatten als der von der Pike bis zur Schärpe." Eine kleine Überarbeitung und Überhäufung, und diese Sätze könnten Jean Paul gehören. Hamann und Hippel, die in Anspielungen noch mehr als Musaeus und fast wie Jean Paul schwelgen, haben dagegen sonst nichts, das an seinen Stil erinnert: ihr Rhythmus und Satzbau ist völlig anders. Denn Musaeus und Jean Paul schreiben fürs Vorlesen, Hamann und Hippel für die einsame Lektüre!

Auf diese volkstümliche Epik also greift Jean Paul zurück. Mit ihrem Stil muß man den seinen vergleichen, der von dem unserer Klassiker durch einen tiefen Abgrund geschieden ist; mit ihrer Psychologie die seine. Natürlich nur soweit es sich um die Grundlage handelt; denn über diesen Knochenbau einer fast unliterarisch zu nennenden Erzählungskunst legt sich nun eine dichte drei- und vierfache Schicht höchst literarischer Ausarbeitung. Ein paar Gestalten von einfacher durchsichtiger Anlage werden zu überraschenden romantischen Abenteuern geführt, die aber doch immer im Bezirk der herkömmlichen Romanphantasie bleiben: Liebe und Intrige als Hauptbestandteile, Scheintod, Erblindung, Verführung, Wahnsinn, unerwartete Begegnung als Nebenmotive. Nun aber wird zunächst der Charakter durch eine Fülle von kleinen Zügen — nicht eigentlich vertieft, noch weniger verdeutlicht, aber überraschend bestätigt; Jean Paul liebt die anekdotische Charakteristik als Romandichter wie etwa der gleichzeitige Karl Julius Weber (1767 bis 1832; „Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen",

fünf Bände, erschienen 1832—1836) als Kulturhistoriker. Nur daß er eben die Anekdoten selbst zu erfinden oder aus dem Charakter abzuleiten hat; denn bei ihm ist dieser zuerst da, bei dem sonst vergleichbaren Hebbel sind es erst die Einzelzüge. Durch die Masse der psychologischen Sonderbarkeiten erhält nun aber die Charakterzeichnung wieder etwas Brüchiges; als seien Lichtenbergische Aphorismen auf eine Person angewandt, wie denn dieser wirklich ein Liebling Jean Pauls war und selbst einen humoristischen Roman geplant hat. — Als nächstes folgt das „Besticken" mit „Blumen — und Dornenstücken"!

Ganz gewiß empfindet der Dichter innig mit seinen Gestalten; aber die Art, wie er uns das bemerklich macht, nimmt leicht etwas Zudringliches an. Er zerschmilzt vor Entzücken beim Anblick seiner Heldinnen und ruft nicht ohne Grund einmal „Erdulde, Leser, diese blumige Seele"; der moderne Mensch zumal, an spartanische Beherrschung seiner Gefühle gewöhnt, erduldet sie nicht gar so leicht. Ebenso prasselt auf die Ungeliebten ein Hagelwetter von Sarkasmen nieder, das dem naiven Leser wohltut, aber zu der neueren Entwicklung des Romans auf Objektivität hin in unversöhnlichem Gegensatz steht. — Zuletzt folgt endlich das am meisten Bezeichnende: die sprachliche Ausschmückung. Jean Paul ist einer der geistreichsten Autoren, unerschöpflich in Einfällen, die oft von wirklich ergreifender Tiefe sind. Denn darin liegt die Bedeutung seiner gehäuften Bilder, Vergleiche, Metaphern, daß sie wirklich das Augenblickliche mit dem Dauernden, das Persönliche mit dem Allgemeinen verknüpfen wollen; was Alfred Dove einmal „das Verlangen des kosmologischen Zeitalters Humboldts nach universaler Kombination" genannt hat, das vor allem ist seinem Stil eigen. Indem nun aber das Prinzip der metaphorischen Poetisierung fast mit der Gewaltsamkeit der Barockzeit durchgeführt wird und obendrein mit der geschmacklosen Häufung der Rabelais und Fichte, entsteht doch der Eindruck eines unerträglichen Prunkens mit dem Ertrag der „Zettelkästen" und Excerptenhefte. Ohne Glossar ist er oft kaum verständlicher als Hamann: „Von mir, an dem nichts Gesetztes ist, kann's nicht Wunder nehmen, daß ich auf meinem Moluckischen Fraskati ganze Zaspeln von Anfängen im voraus gewaifet und gezwirnt habe." Anspielungen, Idiotismen. „Eine Frau, wie diese, deren Blicke Throninsignien und deren Worte mandata sacrae Caesareae maiestatis propria waren, hatte aus den Händen der Natur selber die Huldigungsmünze und das Throngerüste, um ihren Reichsapfel gegen die Schönheitsäpfel junger Mäd-

chen abzuwägen." Rechtsgeschichte, Numismatik, Mythologie. Die geistreichelnde Bilderjagd führt oft zur äußersten Stillosigkeit: „daß die fromme Ministerin die Tochter am ersten Geburtstage das Abendmahl empfangen lasse, weil sie besorge, der Tod halte solche für eine Erdbeere, die man pflükken müsse, ehe sie die Sonne beschiene".

Es ist nicht zu bezweifeln, daß gerade diese dreifache Dekoration die Zeitgenossen bezauberte. Die psychologisch-anekdotische stellte zwischen dem lesenden Bürger und dem Helden eine Verbindung her, wie die größer angelegte Psychologie des Tasso oder des Faust zwischen den Künstler- und Grüblernaturen und diesen großen Typen. Die sentimental-rhetorische löste die geheime Weichheit, die die Strenge der klassizistischen Kunstform fast zurückgeschreckt hatte, und rief die Frauen heran — Schiller hatte stolz gerufen: „ich dächte, man schriebe für Männer!" Die sprachlich-metaphorische bot unendlich viel Anknüpfungspunkte für die intellektuelle Phantasie jener kombinationslustigen Generation; und nebenbei bereicherte sie, wiederum anekdotisch d. h. durch Auswahl kurioser Tatsachen, die Wißbegier, was dem deutschen Roman der Lohenstein und Buchholtz wie dem der Georg Ebers und Felix Dahn immer wieder dankbare Schüler verschafft hat. — In allen drei Fächern hatte Jean Paul selbstverständlich Vorgänger. Die kleinen illustrierenden Charakterzüge und die literarischen Anspielungen hatte schon Hippel gern verwandt; Jean Paul aber übernahm ihre Technik zugleich mit dem empfindsamen Ton vor allem von dem originellsten Engländer nach Shakespeare und neben Swift, von Lawrence Sterne, dem Vater der literarischen Sentimentalität. Bloß stand es hier ähnlich wie bei Lichtenberg und seinen französischen Meistern: die fremde Kunst ward durch deutsche Herzlichkeit belebt. Jean Paul ward zum offiziellen „Meister des deutschen Humors" und die „lachende Träne" ward für sein Wappenzeichen und zugleich für dasjenige des deutschen Humors erklärt. Das ist zwiefach anfechtbar: zunächst weil der sentimentale Humor keineswegs volkstümlich ist, weder bei den Deutschen noch sonst. Wie grausam volkstümlicher Humor ist, kann das Volksmärchen, kann das Kasperletheater, kann der Schwank lehren; Wilhelm Busch vertritt den deutschen Humor, soweit er Volkshumor ist, viel eher als Jean Paul. Und soweit es sich andrerseits um literarische „Veredelung" dieses Humors handelt, ist eben der Engländer Sterne für Jean Paul maßgebend geworden; gerade wie für den einzigen französischen Vertreter dieser bezaubernd stillosen Kunst, für Claude Tillier, deutsche Einflüsse anzunehmen

sind. — Aber so wenig Jean Paul „den deutschen Humor“ allein ausgebildet hat, so gewiß ist durch ihn diese eigenartige Mischung von „Kind, Greis, Kauz, Hanswurst und Engel“ (wie ihn Fr. Th. Vischer nannte) klassisch geworden. Die derbe Zutat zu der Zartheit von J. P. Hebels sentimental-zurückhaltendem Humor, die empfindsame zu dem derb überschäumenden des köstlichen geistlichen Operettendichters und Mysterienphantasten Sebastian Sailer (geb. 1714 im bayrischen Schwaben, gest. 1777 im Reichsstift Obermarchthal in Oberschwaben; neue Ausgabe seiner Komödien durch Dr. Owlglaß 1914) ward von nun ab bei Hoffmann, Raabe, Vischer, Reuter Pflicht und nur zu leicht Manier. Jean Paul hat den Stil der deutschen Humoristen so unauslöschlich beeinflußt wie Schiller den unserer Pathetiker.

Nun war das zwar auch bei ihm zuletzt Manier, aber von vornherein doch innerste Notwendigkeit. Denn eben das lag in seiner Seele untrennbar vereint, was den echten Humoristen macht: die Sehnsucht, das Große zu erfassen ohne das Kleine zu verlieren, und das Bewußtsein der Unerfüllbarkeit dieser Sehnsucht. Unaufhörlich den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen, aber auch vom Lächerlichen zum Erhabenen zu tun ist daher das selbstverständliche Gesetz seiner Technik; und diese psychologische Polarität bestimmt die Anlage sowohl der Figuren als auch der Handlung so unerbittlich, daß die gewollte Stillosigkeit zu einem persönlichen Stil durchgebildet wird. Denn Jean Paul ist zwar gewiß nicht der mächtigste, wohl aber sicher der reichste und tiefste aller Humoristen, weil ihn nichts gleichgültig läßt; und seine dichterische Größe wie seine künstlerische Unfertigkeit lassen sich in die Worte zusammendrängen, daß er nichts nur als Mittel verwenden konnte, weil selbst das Untergeordnete ihm persönlichen Anteil abgewann. Ich führte vorhin den Vergleich einer kranken Jungfrau mit einer Erdbeere an, den ich für erzwungen und, gerade heraus, für geschmacklos halte; nun aber wird für Jean Paul die Erdbeere, weil er sie mit Linda verglichen, etwas Kostbares, das er weiterhin wie ein junges Mädchen mit liebenswürdiger Achtung behandelt. „Seine Achat-Augen aus Neapel verkündigten und suchten ein liebendes Herz“ — solche Metapher dient der Anschaulichkeit so wenig wie die gesuchten und schließlich fast im Fabrikbetrieb hergestellten Umschreibungen der nordischen Poesie — „Kampfbaum“ für „Krieger“ — es tun; aber da die Freude an bunten Steinen der Epoche eigen ist, in der Friedrich Wilhelm IV. seinen Muschelsaal erbaute und Stifter seine „Bunten Steine“ schrieb, so empfindet jeder Leser in dem „Achat“ eine Liebkosung zugleich des Auges

und des Steins, die seine Sympathie erhöht. So ist es immer; und deshalb eben hat Jean Paul vollbracht, was seine modernen Verehrer ihm als größtes Verdienst anrechnen, daß er neben die Linienkunst der Klassiker als erster eine Kunst der Farbe stellt. Er ist der Natur gegenüber seelenvoller Liebhaber wie gegenüber den Lindas und Lianen; er kann keinen Schritt gehn, ohne dem Weg eine Liebeserklärung zu machen, die sich dann zu den feurigen Dithyramben seiner berühmten Sonnenuntergänge steigert. Kolorist aber ist er auch im Sprachgebrauch, in der kunstvollen Anordnung der Worte und Rhythmen, in der Freude am Sprachklang als solchem, die sich, wie zumeist, auch in der glänzenden Namenwahl und Namenschöpfung offenbart, aber auch in der Lust buntklingende Fremdworte und Kunstworte anzubringen. Wenn Nietzsche schalt: „was wußten sie bisher von der Wollust der Töne", so hätte er Jean Paul nicht vergessen sollen, der freilich sonst dem Schüler der Griechen abscheulich sein mußte.

Abscheulich auch nach seiner Gesinnung. Denn wenn Nietzsche predigte: „Werdet hart!", so ist Jean Paul der Verkünder jener Tugend, aus der Nietzsche die größte Not machte: des Mitleids. Jenes Gemüt, das ebenso sicher von jeder äußeren Erscheinung erschüttert ward, wie Goethes künstlerischer gestalteter Gesamtorganismus, bleibt bei dem Anteil an dem einzelnen — Mensch, Baum, Blume, Stein — nicht stehn; er erhebt sich zum sozialen Mitgefühl. Durch die Stärke und Innigkeit seines Mitleidens mit den Armen und Erniedrigten ist Jean Paul der erste große sozialpolitische Dichter Deutschlands geworden, das mächtige Bindeglied zwischen den Eberlin von Günzburg und den Ludwig Börne oder Georg Büchner. Er erhob den Bundschuh in dem neuen Bauernkrieg, den jetzt das Kleinbürgertum zu führen begann; er ist die französische Revolution in unserer Literatur, aber die glückverheißende der ersten Jahre, die noch den Patriotismus der andern Länder schonte und in dem Schlagwort „Krieg den Palästen, Friede den Hütten!" die zweite Hälfte so ernst nahm wie die erste. Denn dies ist es, was Jean Paul vor fast allen sozialen Tendenzschriftstellern voraus hat: daß er nicht nur mit den Bedrückten hassen kann, sondern auch lieben; mehr noch: daß er nicht nur Mitleiden mit ihnen empfindet, sondern auch die seltenere Mitfreude. Und diese Fähigkeit, das Glück der „Enterbten" zu fühlen, ist weit entfernt von der nur zu oft herzlosen Manier, mit der ihnen sonst gepredigt wird: „Entbehre gern, was du nicht hast!" Quintus Fixlein und der Advokat Siebenkäs sind ganz neue Typen: Idealisten des kleinen Glücks.

Aus dem ironischen Schelmenroman ist die lyrische Idylle des „armen Schelms“ mit seiner unzerstörbaren Heiterkeit geworden; die Seligsprechung der Armen im Geiste ist ausgedehnt auf die Reichen im Geiste, die Reichsten im Geiste, die zugleich reinen Herzens sind. Nichts mehr von der Askese, die die Entbehrung als solche preist; nichts von Rousseaus erbittertem Haß auch auf den geistigen Besitz; sondern ein inniges Überlegenheitsgefühl des unabhängigen Menschen: „der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König“. Nachgeahmt wurde diese Kunst von vielen Schülern Jean Pauls, am bedeutendsten von Wilhelm Raabe, am absichtlichsten von Heinrich Seidel — bei beiden aus innerer Verwandtschaft heraus; aber erreicht hat diese Kunst der gütigen Satire nur noch einer: Charles Dickens. Wenn man ihm die Worte nachgerufen hat, durch seine Bücher sei niemand je schlechter geworden, viele besser, so mag der ästhetische Puritanismus solche moralisierende Bewertung verachten; Goethe, Schiller, Lessing aber, die auch selbst den Menschen größer und freier machen wollten, hätten sich solchen Nachrufs nicht geschämt.

So hat die Zeit fast methodisch von dem Werk Jean Pauls abgeschält, was einst als die Hauptsache galt. Die überladene Häufung von Witz und Geist in der Sprache verletzt uns. „Rauchte nämlich statt ihres täglichen Hexels ein besonderer ägyptischer Fleischtopf, ein seltner Braten, den die Grafen von Wratislaw ohne Schande hätten liefern und die von Waldstein mit Ehren hätten vorschneiden können (jene versehen bei der Krone Böhmens das Erzküchenmeister- diese das Erbvorschneideramt)...“ Da werden wir ungeduldig wie der gute Siebenkäs selbst und „blicken umher, gedämpft anfangs, dann grimmig“ und schreien schließlich wie er nach dem Braten: „das Donner und Wetter! ich sitze schon ein Säkulum da!“ — Und wenn wir uns an weniger „Lärm in Gefühlen“ gewöhnt haben, so stört uns das beständige Vorempfinden der heiligsten Gefühle, um so mehr, als es die Naivität der alten Volksbücher vermissen läßt. — Endlich: Goethes Schüler in der Auffassung des „symbolischen Falls“ empfinden wir die gesuchte Originalität der Abenteuer als störenden Prunk; wenn ein Wachsbild oder eine Mundharmonika die Begegnung der Liebenden vermittelt, wenn Walt (in den „Flegeljahren“) im Nankingkleid auf einem Schimmel und in andern sonderbaren Erfindungen Parcivals Narrenalter unfreiwillig parodiert, so sehen wir jene verhängnisvolle „Angst vor dem Trivialen“ am Werk, die die Romantiker ihre Ironie bis zur Selbstvernichtung steigern ließ.

Aber wenn wir durch all diese künstlichen Hüllen und Dekorationen hindurchblicken, wenn wir die gehäuften Sentenzen und Operneffekte herausgenommen haben, nicht wie die Zeitgenossen um uns an diesen Blumenstücken besonders zu erfreuen, sondern damit sie uns den Genuß nicht verderben — was bleibt übrig? Ein großer Lyriker; ein mächtiger Stofferoberer; der Schiller des neuen Volksbuchs, der großartige Beherrscher einer durchaus eignen und durchaus nationalen „gebildeten Volksepik“; der Sänger einer neuen Heldensage.

Auf den ersten Blick könnte es allerdings scheinen, als sei Jean Paul auch in der Bildung seiner Typen nur Erbe, nicht Nebenbuhler Schillers. Die Gestalten, wie sie sein Verehrer Wolfgang Menzel geistreich charakterisiert hat, könnten alle in „Kabale und Liebe“ Platz finden, ebenso wie ein Grundmotiv der Fabel von dort stammen könnte: die durchgeführte parteiische Gegenüberstellung kleinbürgerlicher Tugend und höfischer Verderbtheit. Der intrigante Minister mit seiner kalten Überlegenheit war sogar schon als Marinelli da. Und Jean Pauls berühmtestes Paar, der „hohe Mensch, ein an Leib und Seele gesunder, reiner, keuscher, vornehmer Jüngling, in dessen idealer Schilderung etwas an Sifrit gemahnt“ und seine hohe Braut — sie sind in Max und Thekla unzweifelhaft vorgebildet. Nur der dritten Hauptgestalt unseres Dichters, dem „Zerrissenen“, dem „ausgebrannten Vulkan“ Roquayrol wird man Schillers Talbot nur entfernt vergleichen können, den pathetischen Zyniker; während die vierte, der humoristische Zyniker, der „Raisoneur“ Schoppe-Leibgeber, die Verkörperung des satirischen Gegengewichts wider das Pathos, eigentlich gar keine Gestalt ist, sondern ein beliebig (gern als Arzt) kostümierter Dämon, der stets das Gute will, aber oft das Böse spricht. — Indes ist doch die Fortentwicklung von Schillers Typen zu denen Jean Pauls nicht zu verkennen. Schon das ist wichtig, daß die Nebenfiguren des Älteren bei dem (wenn auch nur um vier Jahre!) Jüngeren Hauptfiguren geworden sind. Von Victor und Klotilde, oder Albano und Linda handelt eigentlich jeder große Roman Jean Pauls; wobei denn jede dieser beiden Hauptgestalten eine zugleich verwandte und entgegengesetzte zur Folie hat, wie besonders im „Titan“ die amazonenhafte Linda die ganz sanfte und weiche Liane, der reine Albano den verlebten Roquayrol. Wichtiger jedoch ist ein anderes, um dessentwillen wir Jean Paul den Sänger einer neuen Heldensage nannten.

Ihm gelang es wirklich, den Idealen einer edlen Generation in bleibenden

Gestalten Leben zu geben. Jene Epoche, die den Werken der Goethe und Schiller Gleichberechtigtes an die Seite zu stellen nicht hoffen durfte — ob es gleich den Größten, Hölderlin, Kleist gelang — war dafür zu großen Taten berufen: Schiller und Jean Paul haben jene Jünglinge erzogen, deren reiner Idealismus mit unbedingter Tapferkeit und freier Hingabe an das Vaterland verbunden die deutschen Freiheitskriege mit einem so unvergleichlichen Glanz umkleidet, jene Theodor Körner, Friedrich Friesen, Fouqué. Wir dürfen deshalb diese Generation eine solche der „Epigonen" nur im umgekehrten Sinn nennen wie die Generationen, die die Heldensage schufen: bei diesen war die große Tat der Vorfahren unerreichbares Vorbild, die dichterische Kraft neu und mächtig. Aber das Gefühl frischen Strebens mischt sich hier wie dort mit dem einer gewissen Resignation: und in solchen Zeiten blüht das poetische Heldentum der Jugend. Faust, Wallenstein, Tell sind reife Männer, Nathan ist fast ein Greis; Werther, Wilhelm Meister, selbst Tasso sind umgekehrt keine „Helden". Aber Jean Paul wird nun recht aus dem Geist seiner Zeit der poetische Schöpfer jener Gestalten, die wir mit liebendem Stolz den deutschen Jüngling und die deutsche Jungfrau nennen. Keine Literatur kann diesen deutschen Gestalten Vergleichbares zur Seite stellen. Da ist in der alten Heldensage Siegfried — an den W. Menzel mit Recht erinnerte — und in der nordischen Mythologie Balder; da ist, Jean Pauls Helden noch näher verwandt — denn sie sind und bleiben t u m p, unerfahren — Parcival, der reine Tor. Da sind Jean Pauls Albano, Victor, Gottwalt, in verschiedenen Abstufungen der sozialen und geistigen Höhe immer Sinnbilder jenes Volkes selbst, das nun endlich zur Tat reifte und, ein seltenstes Beispiel, sterbend und siegend gleich unbefleckt die Ehre seiner Ideale wahrte. — Gewiß, sie sind zu edel, zu schwärmerisch, zu hingebend, diese Jünglinge wie es das deutsche Volk war, das sich 1815 von den „kalten Ministern" seine Erbschaft vorenthalten ließ und sich beim Klang der Harmonika beruhigte. Dennoch — gerade der deutsche Universitätslehrer ist oft glücklich genug, den Jean Paulschen Jüngling leibhaft kennen zu lernen. Oder historische Beispiele: der junge Achim von Arnim, der junge Heinrich von Stein — sie sind Zeugen für die innere Wahrheit von Jean Pauls idealischer Schöpfung.

Eine neue Schöpfung aber ist auch Jean Pauls deutsche Jungfrau; ja man könnte fast sagen, daß er erst überhaupt das „junge Mädchen" in die Dichtung eingeführt habe. Gewiß, die Liebesdichtung und das Drama haben die Jungfrau nie entbehren können; aber sie gaben sie eben als jugendliche Ge-

liebte, und nur ganz vereinzelt mischen sich in die Zeichnung der Antigone, Ruth, Jessica, Agnes (bei Molière) spezifisch mädchenhafte Züge. Die aber bestimmen das ganze Bild bei Jean Paul. Die werdende Frau mit ihrer ganzen geheimnisvollen Mischung von unschuldiger Schwärmerei und unbewußter Sinnlichkeit, von rührender Naivität und heimlicher Koketterie war vor ihm nur einmal gezeichnet worden: in Shakespeares Julia. Aber in welchem psychologischen Problem wäre Shakespeare nicht Vorgänger gewesen? — Und nun neben dieser Gestalt, deren Honig der Dichter uns leider noch mit romantischen Gewohnheitseffekten übersüßt, mit dem Reiz der stillen Krankheit oder dem in kaum einem Roman fehlenden der sanften Blindheit — die andere, mit dem stärkeren Beimaß der Männlichkeit, die reinere Vorläuferin der unverstandenen Mannweiber, der Lucinden und Wallys, die doch auch in Eleonore Prohaska und anderen kämpfenden Heldinnen der Freiheitskriege ihre historische Berechtigung erweisen kann!

Endlich: Roquayrol, der Bösewicht aus Verzweiflung und Selbstquälerei — ein Byronscher Manfred vor Manfred, wie jener neue Typus der Jungfrau die vielgefeierte Entdeckung der „Frau von dreißig Jahren" durch Balzac gewiß aufwiegen kann! Ein tatkräftig gewordener Werther; der aus Stolz gefallene Lucifer ins Menschliche übersetzt — ein Typus, an dessen Entwicklung auch die gegenwärtige Dichtung noch arbeitet!

Der Einfluß dieser Gestalten, wir wiederholen es, ist nur mit dem Schillerscher Figuren zu vergleichen; wogegen die unzitierbare Länge und Schwierigkeit seiner Sätze ihnen die Popularität Schillerscher Sentenzen nicht erlaubte. Als die Mängel der äußeren Kunstform, durch die Jean Pauls schrankenlose Subjektivität und Sentimentalität die Wirkung seiner unvergleichlichen Begabung schließlich fast vernichtete, Generationen ihm entfremdete, die wieder kunststrenger dachten und in einem Roman deutlich erschaute Persönlichkeiten, eine übersehbare Handlung, eine überzeugende Verknüpfung der Tatsachen forderten — da war jener Einfluß längst befestigt; denn Jean Paul hatte den Charakter der besten des werdenden Deutschland erkannt und umrissen.

Gerade solcher Erfolg war dem großen Künstler versagt, der neben Jean Paul fast wie Hellas neben Deutschland steht; und doch hätte nichts Hölderlin mehr beglückt.

Friedrich Hölderlin wird fast stets als blutloser Schwärmer und Träumer geschildert. Ich weiß nicht mit welchem Recht; denn wenn etwas diese (neben

Novalis) am meisten poetische Gestalt unter den deutschen Dichtern von jenen hohen Menschen Jean Pauls unterscheidet, so ist es sein leidenschaftlich aktives politisches Interesse. Weltfremd war er gewiß wie jene, wo es sich um seine Person handelte, obwohl ihm die nötige Energie nicht fehlte, wo er seine Würde zu wahren hatte; aber was seinem Volke abging, hat er mit sicherer Intuition, unter den ersten einer erfaßt. Eben die Weltfremdheit des Deutschen war es, die zu bekämpfen seine Lebensaufgabe wurde. Aber wenn man von Jean Paul gesagt hat: er wäre gewiß ein großer Dichter, wenn man ihn nur lesen könnte (oder gar: ihn zu lesen sei eine Pferdearbeit!...), so liest sich Hölderlin so wohlig und bezaubernd, daß man die scharfe Tendenz überhört. Aber nach Herder hat erst wieder der langlockige schwäbische Magister sein Volk zur Tat aufgerufen:

Spottet nimmer des Kinds, wenn es, das alberne,
Auf dem Rosse von Holz, mutig und groß sich dünkt.
O ihr Guten, auch wir sind
Tatenarm und gedankenvoll.

Aber kömmt, wie der Strahl aus dem Gewölke kömmt,
Aus Gedanken vielleicht geistig und reif die Tat?...
O dann nehmt mich, ihr Lieben,
Daß ich büße die Lästerung!

Oder ist nicht die Passivität jenes symbolischen Jean Paulschen Jünglings gemeint, wenn der schöne „Gesang des Deutschen" klagt:

Du Land des hohen, ernsteren Genius!
Du Land der Liebe! Bin ich der deine schon,
Oft zürnt' ich weinend, daß du immer
Blöde die eigene Seele leugnest.

Hölderlins Dichtung ist im eigentlichsten Sinne eine patriotische; und er hätte Kleists Worte auf seinen Grabstein setzen dürfen:

Wehe mein Vaterland dir! die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schoß mir, deinem Dichter, verwehrt!

Nur daß der Barbarismus des Ausdrucks den melodischen Sänger zur Verzweiflung gebracht hätte...

Friedrich Hölderlin ward am 29. März 1770 in Lauffen bei Heilbronn geboren und machte, wie alle begabten Schwaben, das theologische Studium

in Kloster und Stift durch; in der höheren Anstalt, in Tübingen, war er der geliebte Mitschüler der damals selbst noch befreundeten Philosophen Schelling und Hegel, von denen der eine ein geheimer Dichter war und der andere einer der bedeutendsten Ästhetiker wurde. Als Student machte er die noch wichtigere Bekanntschaft seines großen Landsmanns Schiller, der sich des begeisterten Verehrers erst werktätig annahm, um ihn später mit unbegreiflicher Kälte fallen zu lassen. Zu ihm siedelte er 1795 nach Jena über und geriet unter den Einfluß eines dritten Philosophen, Fichtes. — Der Begegnung mit dem Genius folgte das Liebeserlebnis. Als Hauslehrer bei dem Frankfurter Bankier Gontard verliebte er sich in dessen Gattin, Susette — er nannte sie Diotima — wohl die am vollendetsten klassische Schönheit unter allen Dichtergeliebten. „Es ist eine ewige fröhliche heilige Freundschaft," schrieb er einem Freund, „mit einem Wesen, das sich recht in dies arme geist- und ordnungslose Jahrhundert verirrt hat! Mein Schönheitssinn ist nun vor Verirrung sicher." Er orientiert sich ewig an diesem Madonnenkopfe. „Mein Verstand geht in die Schule bei ihr, und mein uneinig Gemüt besänftigt, erheitert sich täglich in ihrem genügsamen Frieden." Hier war mehr als Charlotte von Stein; aber auch geringere Möglichkeit der Dauer. Vor Gontards begreiflicher Eifersucht mußte Hölderlin 1798 das Haus verlassen, ohne Sünde, aber in seiner Ehre gekränkt und von unheilbarer Sehnsucht erfüllt. „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen —." Er lebte dann zwei Jahr bei einem Freund in Homburg, kehrte 1800 in die Heimat zurück, bis er eine Erzieherstelle in der Schweiz, dann eine andere in Bordeaux annahm. Plötzlich im Juli 1802 erschien er daheim „im Zustand völligen Irrsinns, den zunächst die Durchwanderung Frankreichs in den heißesten Sommertagen zum Ausbruch gebracht haben mochte, und in einem Aufzug, der die Aussage, daß er unterwegs beraubt worden sei, zu bestätigen schien." Eine kleine Besserung trat ein; doch bald völliger Verfall. „Vom Herbst 1806 bis zum 7. Juni 1843 lebte er als stiller, seiner selbst und der Welt nur noch halbbewußter Kranker in Tübingen."

Noch dichtete er und diese verwirrten unzusammenhängenden Klänge bindet immer noch die rhythmische und sprachliche Schönheit seiner wunderbaren Begabung. Sein Ruhm ging langsam auf; zum Liebling ist der größte Meister deutschen Wohlklangs in Vers und Prosa wohl erst den letzten beiden Generationen geworden.

Hölderlin verhält sich zu Schiller ähnlich wie die jüngere Romantik zu

der älteren: er besitzt nicht die Wucht und den Umfang der Anschauungen, aber er übertrifft ihn in der Klarheit und Schönheit der Anschauung... Schillers Ideal war ein neues Hellas: indem die Deutschen sich zu Menschen ausbildeten, sollten sie erreichen, was dem Griechen schon die Natur in die Wiege legte; für eine Nation der Sophokles, Perikles und Phidias sollte eine Nation der Goethes Ersatz sein. Was ihm vorschwebte, deuten in dichterischer Form besonders die „Götter Griechenlands" an. — Dies Ideal erfaßt sein Verehrer und das gräzisierte Deutschland wird ihm anschaulich, indem er ein historisch fortentwickeltes Griechenland vor sein Auge stellt. So entsteht sein Roman „Hyperion" (als monologisches Fragment 1794, als Briefroman 1797 bis 1799) erschienen. Für die Kostümfrage kann Heinses „Ardinghello" verglichen werden. Denn wohl darf von einer solchen gesprochen werden: gemeint sind ja doch die Deutschen; und die Meinung des ganzen Romans sprechen die tragischen Worte aus: „Voll Lieb und Geist und Hoffnung wachsen seine Musenjünglinge dem deutschen Volk heran. Du siehst sie sieben Jahre später, und sie wandeln wie die Schatten, still und kalt, sind, wie ein Boden, den der Feind mit Salz besäete, daß er nimmer einen Grashalm treibt; und wenn sie sprechen, wehe dem! der sie versteht, der in der stürmenden Titanenkraft, wie in ihren Proteuskünsten den Verzweiflungskampf nur sieht, den ihr gestörter, schöner Geist mit den Barbaren kämpft, mit denen er zu tun hat..."

Das ist der Inhalt des Romans. Hyperion, wie Hamlet nach Orphelias Wort ein edler, zerstörter Geist, schreibt die Geschichte seiner geistigen Vernichtung in Briefen an Bellarmin, die viel mehr als die Werthers wirkliche, von heißer Anrufung des Freundes belebte Briefe sind, deren zeitliches Verhältnis zu den geschilderten Ereignissen aber nicht völlig klar wird. Es ist die Geschichte des enttäuschten Enthusiasmus, und als erster betritt dieser große Idealist die Bahn jener „Desillusionsliteratur", die nach 1848 zur herrschenden Mode wurde. Der begeisterte Lobredner der Athener will ihren Enkeln im Kampf mit den Türken ein neues Hellas schaffen helfen, wie Lord Byron es dann wirklich versuchte; Hyperion prophezeit ihn wie Posa die Redner des Konvents! Aber nicht eine Niederlage — schrecklicher soll ihn der Sieg enttäuschen. „Du wirst Erzieher unsers Volks, du wirst ein großer Mensch sein", verkündet ihm Diotima, die Vollendete. Er aber muß ihr nach dem Sieg schreiben: „Es ist aus, Diotima! unsere Leute haben geplündert, gemordet..." Das bricht ihm das Herz. „Wem einmal, so wie Dir, die ganze

Seele beleidigt war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude; ... wer so den Tod erfuhr, wie Du, erholt allein sich unter den Göttern."

Der großen Enttäuschung und Vernichtung geht die parallel, die er in zu hochgespannter Erwartung von den Freunden erfährt: Adamas, Alabanda — das Schönheitsgefühl des Dichters schwelgt in den Klängen ihrer Namen. Nur Diotima hält was sie verspircht — sie aber stirbt. Die Barbarei des Schicksals vernichtet das Schöne, wie die der Menschen das Große; denn nicht die Türken — die Griechen selbst sind es, die Hyperion den Kämpfer, den Volksführer zum „Eremiten in Griechenland" machen, wie der Nebentitel des „Hyperion" lautet.

Es sind persönlichste Erfahrungen; es ist ein autobiographischer Roman in höchster Stilisierung, was der „Hyperion" bietet. Natürlich hat das weiche Gemüt Eindrücke aufgenommen auch aus der Literatur: das Versagen der Jugendfreudigkeit schildert Hyperion dem Bellarmin, als hätte er des Carlos Resignation bei der ersten Begegnung mit Posa im Gedächtnis; Lessings und später der Romantiker Ideal taucht auf: „die Lieblingin der Zeit, die jüngste, schönste Tochter der Zeit, die neue Kirche"; philosophische Einflüsse Schellings und Fichtes hat man sorglich beobachtet. Aber es ist doch Hölderlin, der „die Unheilbarkeit des Jahrhunderts" empfindet; Hölderlin, der beim Anblick der Antike die tiefen Worte ruft, die das Geheimnis alles Epigonentums in sich schließen. „Solche Herrlichkeit zernichtet uns Arme!"; Hölderlin vor allem, der wahre und nicht der verkannte, der politisch-bewegte Schüler des Tell-Dichters, der seinen Zeitgenossen zuruft: „Ihr wollt ja nie, ihr Knechte und Barbaren!" Er ist es, der bekennt: „Es lebte nichts, wenn es nicht hoffte!" und der nach der Enttäuschung, „vom Himmel auf die Erde geworfen", die Wirklichkeit nicht erträgt: „Wie ein Strom an dürren Ufern, wo kein Weidenblatt im Wasser sich spiegelt, lief unverschönert vorüber an mir die Welt." Um sich mit der wundervollen Sprachkunst seiner Bekenntnisse zu trösten, ist der Sohn des 18. Jahrhunderts doch nicht „Artist" genug; zu tief empfindet auch er: „die Sprache ist ein großer Überfluß. Das Beste bleibt doch immer für sich und ruht in seiner Tiefe, wie die Perle im Grunde des Meers." „Eins zu sein mit allem" begehrt er; ja, aber nicht in beschaulichem Genuß, wie Werther, nicht in beglückendem Erkennen, wie Faust — nein in der beseligenden inneren Gesetzlichkeit der Natur: das ist seine „Religion". Wie Paulus predigt er gegen das Gesetz und ist in seiner Feindschaft gegen den äußeren Zwang des Staats schon ganz Romantiker: „Der Athe-

ner kann die Willkür nicht ertragen, weil seine göttliche Natur nicht will gestört sein, er kann Gesetzlichkeit nicht überall ertragen, weil er ihrer nicht überall bedarf." Es ist diese echt Schillersche Anschauung von der Natur gewordenen ästhetischen Sittlichkeit, aus der heraus Wilhelm von Humboldt (1792) seine berühmten, vollständig erst spät (1851) veröffentlichten „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen", schrieb und Hölderlin wenige Jahre später seinen „Hyperion".

Nur freilich — er war ein Dichter. Er konnte bei dem Negativen nicht stehenbleiben, nicht einmal bei der Verherrlichung von Hellas, die ja ein Negatives geworden war. Jene Liebe zu dem „stillen und bewegten" Leben der Natur, das er auch in dem Hellenen wirksam sah, ward ihm zu einer eigenen neuen Mythologie: zu jener wundersamen „Ätherreligion", die ihn wirklich mit gläubiger Andacht erfüllte. Wie ein frommer Christ seinen Gott, ruft er im Gebet den Äther an, den „Vater Äther", zu dem sein Empedokles betet, den alldurchdringenden, alles sanft tragenden, der sein Herz besänftiget —

Und ich lebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde.

Wie ihn, so umfängt der Äther das unvertilgbare Hellas — Schiller jubelte: auch uns leuchtet die Sonne Homers! Hölderlin läßt Mond und Sterne und „die Sonne des Tages, sie, des Orients Kind" in seinem vielleicht großartigsten Gedicht, „der Archipelagus" (dem Gundolf eine kongeniale Würdigung widmete) erst Vorboten sein für den Äther, in dessen Verehrung er mit den Athenern Knie an Knie anbetend steht, die Hände zu den Wolken erhoben.

Hölderlins Gedichte sind hellenischer als irgend etwas sonst in deutscher Sprache — trotzdem, wir sahen es schon, sein vaterländisches Gefühl stark ausgeprägt ist und mit einem gerade bei dem Schwaben auffallenden Mangel partikularistischen Heimatsgefühls. Sie sind im eigentlichsten Sinne rein heidnisch, wenn man darunter nicht eine antikisierende Maskerade versteht, sondern ein ganz naives Fehlen jeder monotheistischen Vorstellung, eine wirklich gläubige Verehrung von Luft, Sonne, Erde und jenem seinem Lieblingsgott, dem Äther. Er ist wahrhaftig in die Glaubenswelt der Alten zurückgekehrt; und aus ihrer Anschauung ist auch die Form seiner Dichtung zu verstehen: klangvoll, weihevoll, feierlich, jede Odenstrophe eine Weihegabe an die Unsterblichen. Und wenn er dann aus dieser Heimat seiner Seele zurückkehrte zu den „Barbaren" — mußte er nicht klagen: „Es ist die vorige

Welt nicht mehr, zu der ich wiederkehrte. Ein Fremdling bin ich, wie die Unbegrabnen, wenn sie herauf vom Acheron kommen —"? Diotima war ihm gestorben, die Gewißheit des Schönen in der Welt; und wie dem verwaisten Faust blieb ihm nur der Mantel der entschwundenen Helena.

Fast eine Allegorie dieses seines Lebens ist auch der merkwürdige, lyrisch ergreifende, dramatisch unzulängliche „Empedokles" (1797—1799), der (wie mehrere Gedichte) in verschiedenen sich erweiternden Fassungen vorliegt — auch die Art, wie die großen Dichtungen des Altertums sich entwickelten, hat dieser Hellene erlebt. Es ist die Tragödie des großen Mannes, die erste, die ganz rein den Konflikt der individuellen Größe mit der allgemeinen Kleinheit zeigt, der in „Coriolanus", „Prometheus", „Wallenstein" mit mannigfachen Zusätzen der „Schuld" versetzt ist. Und modern wie diese Hebbel'sche Auffassung ist auch die Stoffwahl: als Beispiel, als symbolischer Fall die Tragödie des Religionsstifters; so daß Nietzsches „Zarathustra" von diesem Entwurf seines Lieblingsdichters abhängig werden konnte. — Die Sünde des Empedokles besteht eben nur in seiner Größe, denn mit dieser ist das Bedürfnis zu wirken von selbst gegeben. Deshalb muß er sein Bestes der Menge offenbaren; „die Seele warf er vor das Volk" — wie der Dichter. Nicht die Intrige des Priesters stürzt ihn — die Hölderlin mit dem ganzen Pfaffenhaß der Aufklärung zeichnet — sondern dies selbst, daß er „ausgesprochen Unaussprechliches". So hat er die innere Seligkeit eingebüßt; und der Abfall der „Knechte und Barbaren" vollendet nur sein Schicksal.

Merkwürdig ist nun, wie dies ganz zeitlos symbolische Drama doch historische Gegenwartsmomente aufnimmt. Es ist die Epoche der französischen Revolution, mit der Hölderlin sympathisierte: „dies ist die Zeit der Könige nicht mehr" spricht deshalb Empedokles (dem der Dichter Züge von Fichte geliehen hat). Ja der Held selbst, Philosoph, Priester, Dichter, Volksführer, wie Hölderlin es gern gewesen wäre — er ist nicht einfach der zartbesaitete Idealist, den die Entlassung tötet, „denn leicht zerstörbar sind die Zärtlichen"; er hat zugleich etwas von jener „stolzen Unbeholfenheit und wunden Empfindlichkeit gegen das ungewohnte Entgegentreten Dritter", die der Jurist Cl. Friedr. Perthes allerdings einer früheren Generation Deutscher nachsagt — derjenigen von Goethes Vater —, die aber doch in dem langsamer der Entwicklung nachfolgenden Schwaben (das sie dann freilich mit einem Schritte nachholte) noch Jüngeren eigen gewesen sein müssen: hat doch auch der junge Schiller noch daran teil.

In den lyrischen Partien von ergreifender Schönheit zeigt das Fragment in der Intrige, in der Liebesgeschichte, in der Bestimmbarkeit der Bürger doch zu geringe Originalität, selbst wenn man von Reminiszenzen an die „Jungfrau von Orleans" absieht (wie der Bauer dem Verfemten das Obdach versagt). Aber auch diese lassen den Abstand zwischen Schiller und Hölderlin nur stärker erkennen: soviel der Jünger den Meister als Lyriker übertrifft, soweit bleibt er als Dramatiker zurück.

Wie Jean Paul, bedeutet Hölderlin einen bezeichnenden Schritt auf dem Wege zur Entthronung des Dramas durch Gedicht und Roman. Denn es ist ein großer Irrtum, zu meinen, eine Persönlichkeit sei deshalb schon zum Drama berufen, weil leidenschaftliche Stimmungen und (durch sie zum Teil heraufgezaubert) merkwürdige Schicksale ihr Leben dramatisch gestalten. Im Gegenteil setzt das Drama eine Herrschaft über die eigene Leidenschaft voraus, die den von der Muse geleiteten romantischen Naturen kaum je eigen ist. Der Dichter des herrlichen Schicksalsliedes war zum großen Dramatiker so wenig geboren wie der der Manfred-Monologe, oder wie trotz heißen Bemühens Ludwig Tieck oder Achim von Arnim. Goethes Überlegenheit, Schillers Herrschergewalt, Kleists Wille zum Sieg schufen große Dramen, während es zu den ersten Taten der Romantik gehörte, das Drama mit Tieck theoretisch, und auch leider keineswegs ohne praktischen Erfolg, zu zerstören. Freilich versuchte das gleichzeitig Fr. Schlegel auch mit dem Roman, doch bezeichnenderweise ohne jeden Erfolg!

Innerhalb der großen Bewegung, die wir trotz aller kleinlichen Einsprüche fortfahren die Romantik zu nennen, unterscheidet man eine ältere und eine jüngere. Jene, bei der allein man mit vollem Recht von einer „Schule" sprechen darf, bei der man von einer solchen aber auch sprechen muß, ist eine Gruppe von hochgebildeten Schriftstellern, die für eine gemeinsame Stimmung zunächst den theoretischen, dann den künstlerischen Ausdruck suchen. Diese Stimmung aber ist die der „progressiven Universalpoesie": es ist die bewußte Steigerung des allgemeinen Zeitverlangens, Goethes und Schillers Forderung einer neuen nationalen ästhetischen Erziehung (als Vorbedingung) und einer ebensolchen Kunstblüte (als Ergebnis) endlich allgemein erfüllt zu sehen.

Das klingt trocken und paragraphenhaft, und ist es auch; aber auch das Athenaeum will Stimmungen zu Paragraphen und Anschauungen zu Formeln verdichten.

Die jüngere Romantik setzt die ältere voraus: das Dichterideal, das jene aus ihrer Stimmung heraus entwickelte und das Novalis am reinsten verkörperte, ist für sie schon so selbstverständlich wie für die ältere Romantik es die ästhetische Erziehung ist. Die romantische Kultur ist für sie das Ideal wie für die Schlegel und Novalis die Goethische. Im übrigen sind sie viel mehr Dichter als Schriftsteller, viel stärker zum Produzieren als zum Spekulieren geneigt, und erheblich naiver, wenn auch ihre Naivität, besonders bei Brentano, nicht immer aus erster Hand ist. Auch sie sind eine wesentlich literarische Gemeinschaft; auch für sie ist die Geselligkeit, der Gedankenaustausch, das gegenseitige Besprechen und Beurteilen eine Notwendigkeit. Aber das Schulmäßige der ersten Reihe fehlt; das offizielle Programm, der gemeinsame Wortschatz, die eigenpersönlichen Beziehungen — alles das ist nur in abgeschwächtem Maße vorhanden. Die „Zeitung für Einsiedler" ist nicht wie das „Athenaeum" das offizielle Organ der ganzen Gruppe, die schon durch ihre größere Ausdehnung selbst während der Heidelberger Blütezeit die enge Geschlossenheit der Jenenser verbietet.

Soll ich endlich knapp formulieren, was nach meiner Ansicht allen Romantikern gemein ist, und was die jüngeren von den älteren scheidet, so würde ich sagen: gemeinsames Kennzeichen aller Romantiker ist, daß sie als höchstes Kunstwerk den Künstler selbst betrachten — nicht sein Leben, nicht sein Werk. Unterscheidend ist, daß die älteren die Poesie als ein Mittel betrachten, eine gewisse Stimmung zu erzeugen, die jüngeren als ein Mittel, sie voll zu genießen.

Alle Romantik gipfelt in dem künstlerischen Menschen. Nicht in dem abstrakten Menschen, nicht in der Menschheit, für die der Künstler nur der höchste Lehrer ist — so wollte es die klassizistische Humanitätslehre Herders und Schillers; sondern in dem wirklichen einzelnen Künstler selbst, als dem Endziel der Entwicklung. So hat noch der skeptische Romantiker und träumerische Aufklärer Renan eine Nation für den Umweg erklärt, den die Natur einschlage, um zu ein paar großen Menschen zu kommen. Die Romantiker fühlen sich als Auserlesene; sie sind die Pietisten der Kunstreligion, und Schleiermacher, der von den Herrenhutern kam, konnte sich mit dem sonst grundverschiedenen Friedrich Schlegel; Novalis, der Sohn eines pietistischen Vaters, mit dem im Grund allezeit ein wenig aufklärerischen Tieck auf diesem Boden leicht zusammenfinden. Aber eine gewisse Tendenz zum Katholizismus war gleichzeitig gegeben. Denn der Romantiker, obwohl prinzipiell

seiner Auserwähltheit gewiß und deshalb erfüllt von dem Hochmut aller, die sich religiös begnadet fühlen (nur Novalis und Eichendorff sind von diesem geistigen Junkertum der Schlegel, Arnim, Brentano frei) — ganz ist er doch nur dann seiner Gnaden gewiß, wenn er sich produktiv fühlt. Das Kunstwerk ist ihm das unentbehrliche Werkzeug, sich als Künstler zu empfinden; und eigentlich nur deshalb hat es für ihn Wert. Deshalb die Jagd nach dem Erlebnis, das produktiv macht, aber auch nach dem anregenden Gespräch — jeder Romantiker ist der Eckermann des andern und sein Goethe zugleich —; das Bedürfnis nach brieflichem Verkehr, das an die Anakreontiker erinnern würde, wäre Ton und Inhalt nicht so ganz anders. Nun wird diese Sehnsucht ins Religiöse übertragen; und wo der Protestantismus den Durchbruch der Gnade als einmaliges Erlebnis gibt, verleiht der Katholizismus in der Lehre von der unmittelbaren Gegenwart Christi in der Hostie die Möglichkeit immer wiederholter ekstatischer Begnadigung, die auch das strenge Luthertum so lebhaft nicht betonte. Friedrich Schlegel und Zacharias Werner, die Protestanten, gehen diesen Weg; Clemens Brentano, der geborene Katholik, sucht der Visionen einer ekstatischen Nonne an ihrem Krankenbett teilhaftig zu werden; Görres und Eichendorff, gleichfalls Katholiken, besaßen die katholische Frömmigkeit schon ohne die Konversion jener drei. Aber Bettine, Tieck, A. W. Schlegel haben für die katholische Religion nur die vielberufene „künstlerische Vorliebe" empfunden.

Eine weitere Folge des romantischen Verlangens nach dem hohen Moment als dem Siegel ihrer Auserwähltheit ist ihr Verhältnis zum Volk. Zunächst möchte man zwar sagen: sie hatten gar keins. Diese Männer, die den modernen Nationalbegriff großenteils geschaffen haben — ohne Romantik kein Fr. L. Jahn, kein Manzoni, auch kein Dostojewski —; die Herders Idee der Volkspoesie erst zu Ende gedacht haben; die beständig vom Volk sprechen und für das Volk schaffen möchten — sie sind den Literaten nie ganz los geworden. Was konnte denn von beiden Schlegel dem Volk verständlich sein als etwa eine Schiller nachgeahmte Ballade („Arion") oder ein vereinzeltes Gedicht aus den Freiheitskriegen („Es sei mein Herz und Blut geweiht, dich Vaterland zu retten": Friedrich Schlegel 1809)? Wann hat ein einfacher Mann aus dem Volk sich an einem Drama Arnims oder einem Märchen Brentanos erfreut? Eichendorff und Hoffmann bilden Ausnahmen, aber sie stehen ja auch sonst an der Peripherie. Die Staatsschriften von Görres, ja die waren volkstümlich; aber ihre starke parteipolitische Richtung

war die des katholischen Rheinländers, mit dem der Preuße Arnim oder der Protestant E. M. Arndt — auch er ein Grenzbewohner des protestantischen Landes — niemals übereinstimmten. Immerhin aber hatte die jüngere Romantik wenigstens zu dem abstrakt gedachten deutschen Volke eine innige Liebe; und deshalb konnten Arnim, Brentano, Görres, Uhland, die Brüder Grimm als Sammler so Unvergängliches leisten. Die ältere Romantik aber war von Haus aus durchaus kosmopolitisch, ja mit einer gewissen Geringschätzung deutschen Wesens; und Tieck und A. W. Schlegel sind immer „Europäer" geblieben.

Denn hier stoßen wir wieder auf die Unterscheidung. Die älteren Romantiker sind an innerer Poesie viel ärmer als die jüngeren — auch der allezeit zum Dichten bereite Tieck, ja selbst der tiefe Novalis. Denn sie sind bewußt; und mag auch nach Walzels geistreichem Wort ihr Bewußtsein das Unbewußte mit umfassen — ihren starken eigenen Ansprüchen nach Ekstase konnte doch nur die augenblickliche künstlerische Ekstase genügen. Die jüngeren aber sind eben schon Kinder einer romantisch erzogenen Zeit, mit gesteigerter Reaktionsfähigkeit und viel stärker in der Natur lebend — und in der Geschichte. (Literarhistoriker sind alle Romantiker; weshalb sie auch von den Literarhistorikern verzogen werden.) Darum haben sie auch zu der Geschichte ihres eigenen Landes ein ganz anderes Verhältnis als die nur mit Abstraktionen wie Mittelalter und Deutschheit arbeitenden älteren Romantiker. Sie kennen z. B. das siebzehnte Jahrhundert, das (von seiner Literatur wieder abgesehen) für die Schlegel und Novalis gar nicht existiert. — Die ältere Romantik ist, wenn man es grob ausdrücken will, eine Vereinigung des Sturmes und Dranges (seines Individualitätstriebes, seiner Feindlichkeit gegen Staat und Gesellschaft), mit der Aufklärung (ihren Abstraktionen und ihrem erzieherischen Standpunkt); die jüngere ist eine Wiederkehr des Sturmes und Dranges auf höherer Stufe und in der inzwischen künstlerisch geläuterten Form. Die Brüder Schlegel bahnen die Neubelebung des historischen Sinns an, indem sie Winckelmanns Kunstgeschichtsschreibung auf literargeschichtlichem Boden nachahmen; die Arnim, Brentano, Uhland sind im Vollgenuß dieses neuerweckten historischen Sinns.

Betrachten wir zum Schluß noch einmal die Romantik als Ganzes, so ist das besonders zu betonen, daß sie wie jede große Bewegung vor allem positiv war. Sie lediglich als Reaktion gegen den Rationalismus aufzufassen, ist nicht nur deshalb oberflächlich, weil Friedrich Schlegel für Lessing, der doch

gewiß Aufklärer war, eine solche Bewunderung hegte, daß er in drei Bänden „Lessings Geist aus seinen Schriften" (1804) herausgab, wie denn auch die kritische Tätigkeit der Brüder Schlegel („Charakteristiken und Kritiken" 1801) von Lessings Geist mitbeherrscht wird. Vielmehr ist jene Auffassung vor allem deshalb eine rein mechanische zu nennen, weil sie dem Edelsten nicht gerecht wird, das in der Romantik herrscht: ihrem Enthusiasmus. Das Hochgefühl, in einer Vollendung der Zeiten zu leben; die Seligkeit, in Goethe den „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden" vor den sinnlichen Augen zu haben; die Dankbarkeit für die Entdeckung solcher Genossen, wie es Wackenroder für Tieck, Novalis, Schleiermacher, Schelling, Caroline, Dorothea für die Schlegel waren — das ist die Grundstimmung, die diese Männer wagelustig, kampffreudig, siegesgewiß gemacht hat. Für sich mag jeder einzelne oft Zweifel durch lautes Selbstlob oder den Selbstbetrug der Selbstironie (man verzeihe die hier unvermeidliche Häufung des „Selbst"!) betäuben müssen — für die Gesamtbewegung hat nie einer von ihnen gezweifelt. So wenig ein Popularphilosoph den Fortschritt der Menschheit einen Augenblick lang für unsicher halten konnte, so wenig ein Romantiker den der Universalpoesie. Der Sieg über die Philister war ihnen so fröhliche Gewißheit wie jenen der über die Pfaffen; und daß sie zuletzt in der Engherzigkeit des Cliquenwesens vielfach selbst antiphiliströse Philister wurden, merkten sie so wenig, wie die Nicolai es bemerkten, wenn sie pfäffische Pfaffenfeinde wurden.

Macht und Entwicklung dieser Stimmung zeigt uns am deutlichsten das seelische Schicksal Ludwig Tiecks. Er lebt den Übergang von der Aufklärung zur Romantik paradigmatisch durch, wie etwa Immermann den von der Romantik zum Realismus oder Freiligrath den vom Exotismus zur Revolutionsdichtung.

Ludwig Tieck wurde am 31. Mai 1773 in Berlin geboren — der Dichter der Romantik in der vielberufenen Stadt Nicolais, in der übrigens auch Achim von Arnim das Licht der Welt erblickte. Er gehörte durch seine Geburt jenem tüchtigen Kleinbürgertum an, das die eigentliche Garde der Berliner Aufklärer bildete. Er kam durch frühreife Begabung bald mit der unteren Schicht der aufklärerischen Schriftstellerwelt in Berührung und ward ein Hausschriftsteller des Verlages Nicolai, für dessen „Strausfedern", eine bunte Sammlung von Erzählungen er (1795—1798) Beiträge schrieb, die freilich aus dem Stil der Begründer Nicolai und Musäus bald herausfielen. Schon

vorher hatte er manches veröffentlicht, in dem orientalischen Kostüm der Voltairianer einen „Abdallah" (1792), als eins der ersten Schicksalsdramen einen „Karl von Berneck" (1793—1795), vor allem den großen Briefroman „William Lovell" (1793—1796). Es sind Geschichten und Dramen von sehr verschiedener Art und Haltung; eins ist ihnen gemein: die leidenschaftliche Bemühung starke Stimmungen zu erzeugen. Er steht mit dieser Jagd insbesondere nach dem Berauschend-Prächtigen oder Furchtbar-Grausigen in seiner Zeit nicht allein; der „Abdallah" erinnert vielfach an jene geniale Improvisation „Vathek" des jungen Engländers Beckford (geb. 1759), die noch Stéphane Mallarmé als genial pries, und mit einem Schicksalsdrama war K. Ph. Moritz, der geistreiche Freund des Römischen Goethe und des Berlinischen Tieck, diesem vorausgegangen. Dennoch ist die Heftigkeit in Tiecks Stimmungsjagd befremdend. Hagen hat sie wohl zu ausschließlich philosophisch-psychologisch betrachtet: diese krassen Effekte, diese düstere Philosophie der Verzweiflung seien Zeugnisse einer selbst am Rand der Verzweiflung wandelnden inneren Haltlosigkeit und Leerheit. Ich halte Tieck des Ernstes und der geheimen Festigkeit nicht für fähig, die ein solches Entsetzen über den Mangel eigner Prinzipien voraussetzen würde. In die Künstlerpsychologie scheint mir ihre Erklärung zu gehören: ein junger Poet, in dem die Kraft Stimmungen zu erwecken sich regt, spielt mit dieser Kraft, übt sie ohne Maß, verwendet sie vor allem für die Lieblingsstimmung dichterischer Pubertätsjahre: das Grausige. Was er brauchte, war nicht Philosophie oder Religion — er hat beide nie besessen — sondern die Hinleitung auf eine bessere Ökonomie seiner Talente. Die verdankte er Wackenroder: erst dieser Freund hat den Romantiker Tieck geschaffen. Und man kann sich vorstellen, daß in den Krisenjahren ein anderer Freund diesem Talent der reichen Möglichkeiten eine ganz andere Wendung gegeben hätte. —

Auch Wilhelm Heinrich Wackenroder war, mit Tieck im gleichen Jahre, in Berlin geboren, aus einer ein wenig höheren Gesellschaftsschicht: die Wackenroders waren eine altberlinische fast patrizische Familie; ihr Wappen — drei Blumen — steht auf dem Berliner Rolandsbrunnen. Der Vater war ein angesehener Beamter, Justizbürgermeister der Hauptstadt; durchaus Nicolait und in seiner Erziehung ohne Verständnis für die jüngere Generation, aber literarisch gebildet. Allerdings war sein Geschmack bei den Uz, Gleim, Hagedorn, Ebert stehengeblieben, neben denen noch Opitz, Fleming, Wernicke im Ansehen standen; aber sein Biograph bezeugt, daß er wie aus

Pope und Young — die wir auch noch bei Jean Paul als Lieblinge trafen! — so auch aus Shakespeare ganze Stellen im Gedächtnis bewahrte. Gewiß ein tüchtiger achtenswerter Mann, den wir uns im Verhältnis zu seinem Sohn aber etwa wie den Rat Goethe vorzustellen haben. Der junge weiche Sohn war dieser Art so fremd wie Alexis der Peters des Großen; das befohlene juristische Studium war ihm ganz zuwider. Aber nun kam er (1793) zu seinem Herzensfreund Tieck nach Erlangen, und von hier aus besuchten sie die fränkischen Kunststädte: Bamberg, vor allem Nürnberg. Dann gingen beide nach Göttingen, wo der Anfang des „William Lovell" entstand, und kehrten zusammen nach Berlin zurück. Nicht lange danach, 13. Februar 1798, ist der kränkliche Jüngling, erst fünfundzwanzig Jahr alt, gestorben.

Die letzten Jahre waren die seines siegreichen Einflusses auf Tieck gewesen, den dann sein Tod vollends bekräftigt hat — es ging Tieck mit dem Freunde ähnlich wie Novalis mit der Geliebten. Ganz auf seine Anschauungen und seinen Stil eingehend beteiligte sich Tieck an des Freundes „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), denen nach Wackenroders Tod, von Tieck herausgegeben, die „Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst" (1799) folgten. Auch Tiecks Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte" (1797 bis 1798), in dem Wackenroder als Anreger und als ideale Hauptfigur lebt, ist noch gewissermaßen eine gemeinsame Schöpfung der beiden Freunde.

Worin besteht nun der Einfluß, der von Wackenroder auf Tieck und mittelbar auf die ganze Romantik ausging?

Bei Wackenroder, den man als eine ganz einheitliche schwärmerische Natur darzustellen pflegt, kann in Wirklichkeit am ersten davon gesprochen werden, daß seine Anschauungen aus der Reaktion gegen die Aufklärung hervorgehen. Von einer Einheit des Wesens kann nämlich bei ihm so wenig die Rede sein wie bei seinen Genossen; wie Gellert verdankt er die Lebhaftigkeit seiner „Religion" dem Bedürfnis eines unausgesetzten Kampfes gegen eigene Stimmungen entgegengesetzter Art. In dem Sohn des tüchtigen Beamten und Freund des am reinsten literarischen unter allen romantischen Literaten regt sich mit Heftigkeit jener Gegensatz zwischen Tatenlust — oder vielleicht Tatenpflicht — und Beschaulichkeit, den Lessing, Goethe, Schiller, den Hölderlin, Kleist, Grillparzer jeder in seiner Art praktisch und theoretisch durchgekämpft haben. Beide inneren Parteien haben nun aber ganz eigene Zeitfärbung angenommen. Das Gefühl, handeln zu müssen, ist bei ihm nicht etwa

ein Zwang zur dichterischen Produktivität wie bei Schiller und Goethe, sondern ganz im Sinn der Aufklärung ein philanthropisches Mitgefühl mit der leidenden Menschheit. Die Sehnsucht nach Beschaulichkeit ist nicht Goethes Verlangen, in der „mittleren Region" „Weltverwirrung zu betrachten, Herzensirrung zu beachten"; sondern in einem ganz neuen Sinn — eben dem romantischen — ein Verlangen, von der Weltverwirrung ungestört in der Betrachtung der Kunst zu leben, womöglich in genießendem Mitschaffen. Bekennt doch Wackenroder selbst durch den Mund seines Musikers Josef Berglinger: „Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben?" Womit denn, da das Ausüben doch nicht unterbleiben kann, nach der Auffassung Goethes sofort der verhängnisvolle Dilettantismus gegeben ist, den kein Vollromantiker außer Eichendorff überwunden hat.

Diese besondere Färbung eines allgemeineren Gegensatzes hat nun die merkwürdige Folge, daß Wackenroder, hierin ein Bahnbrecher und Märtyrer modernsten Empfindens, als erster jenem spezifischen „Zweifel" des Künstlers Ausdruck verlieh, den in unseren Tagen vor allem Henrik Ibsen durchlebt, Thomas Mann dargestellt hat: dem Zweifel, ob der Künstler das Recht habe, in dieser hilfsbedürftigen Welt egoistisch seiner künstlerischen Seligkeit zu leben? und ob nicht auf der andern Seite das Talent zu einer gewissen ästhetischen Ausschließung rein menschlichen Mitempfindens um der Kunst willen verpflichte?

Klingt es nicht wie von Rubek (in „Wenn wir Toten erwachen") gesprochen, wenn Josef Berglinger fragt, ob er im Dienst seiner Gattin nicht „ein törichter, eitler Götzendiener" sei? Er spricht es als Menschenfreund aus: „Und wenn mir nun der Anblick des Jammers in den Weg tritt und Hilfe fordert, wenn leidende Menschen, Väter, Mütter und Kinder dicht vor mir stehen, die zusammen weinen und die Hände ringen, und heftiglich schreien vor Schmerz — das sind freilich keine lüsternen, schönen Akkorde, das ist nicht der schöne wollüstige Scherz der Musik, das sind herzzerreißende Töne, und das verweichlichte Künstlergemüt gerät in Angst, weiß nicht zu antworten, schämt sich zu fliehen, und hat zu retten keine Kraft." Er spricht es als Ästhet aus: „Ach aber! — wenn ihm nun so eine entzückte Stunde, da er in ätherischen Träumen lebte, oder da er eben ganz berauscht von dem Genuß einer herrlichen Musik kam, dadurch unterbrochen wurde, daß seine Geschwister sich um ein neues Kleid zankten, oder daß sein Vater der ältesten nicht

Gennuß in m. as Linien

hinreichend Geld zur Wirtschaft geben konnte ... oder daß eine alte, ganz krummgebückte Bettelfrau an die Tür kam, die sich in ihren Lumpen vor dem Winterfrost nicht schützen konnte; — ach! es gibt in der Welt keine so entsetzlich bittere, so herzdurchschneidende Empfindung!"

In diesem Zwiespalt zerrieben sucht Wackenroder sich auf das eine Ufer zu retten. „Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht"; aber sie ist ihm unentbehrlich geworden. Nur verlangt sein schwankendes Gemüt eine Sanktion seiner Wahl. Und so entsteht die romantische Weltanschauung: die „Kunstreligion", die zur Religion erhobene Kunstverehrung wird mit einer fast krampfhaften Einseitigkeit proklamiert; und durch leidenschaftliche Angriffe wider die bisher herrschende Verehrung des gemeinnützigen Handelns, durch Haß wider die Philister gewinnt sie dasjenige Maß von Möglichkeit aktiver Betätigung, das doch auch der beschauliche Jüngling schwer entbehren kann. Natürlich wurde die Abneigung gegen den Typus Bernhardi den jungen Leuten an sich leicht. Es ist der Gegensatz zweier stehenbleibender Generationen: die Nicolaiten kommen altbacken aus dem Ofen, der Romantiker bleibt lebenslänglich (um sein eigenes Schlagwort zu gebrauchen) ein „hoffnungsvoller junger Mann"; ihr Vorläufer Jean Paul hat sogar in seinem ganzen Leben als Mensch und besonders als Schriftsteller etwas Backfischmäßiges behalten. — Den liebenswürdigsten Eindruck machen daher die, die die Götter jung zu sich nahmen: Wackenroder, Novalis, oder die wenigstens als Dichter früh verstummten, wie Brentano. Aber wie ein altgewordener romantischer Jüngling aussieht, das hat D. Fr. Strauß an A. W. Schlegel mit einer Art von Grauen erlebt.

Ein begeisterter Jüngling aber wird immer einigermaßen Romantiker sein; wie denn nicht in einer jugendlichen Periode wie der des allmählich zu neuen Idealen heranreifenden Deutschland! Wackenroder erfaßte die Kunstreligion mit der ganzen Leidenschaft des Neophyten, und Tieck konnte ihm als Bekehrter folgen. Der positive Teil des neuen Evangeliums lautet: das Höchste erlebt der Mensch nur in der Kunst; der negative: Krieg den Philistern! wobei der Staat als der große Hauptphilister und alles öffentliche Leben als Philisterium gefaßt wurde. In der schwärmerischen Stimmung lag ohne weiteres der „Drang zum Wunderbaren", der aber der Romantischen Schule fast nur durch das Wunder künstlerischer Schöpfung erfüllt wurde. Es ist merkwürdig, wie völlig andere Formen des Wunderbaren zurücktreten: wie etwa die Sehnsucht nach wunderbaren fernen Landschaften

erst mit Hoffmann, die nach wunderbaren Seelenzuständen eigentlich erst mit Kleist auftritt. Die Kunst ist das Reich des Wunderbaren schlechtweg: für Wackenroder die bildende Kunst, für Novalis die Wortkunst, für alle daneben noch die Musik. Und selbst innerhalb der bildenden Kunst wird noch eine engere Auswahl getroffen: der Klosterbruder hat für die Architektur oder für die von den Klassizisten fast bis zur Ausschließlichkeit bevorzugte Plastik kein Auge — der Malerei gilt seine Liebe. Und hier wiederum spürt man die Nachwirkung des Philanthropismus bis in die Auslese der Lieblingsmaler hinein. Die gigantischen, titanischen Naturen, denkt man, hätten den Söhnen der Stürmer und Dränger das Meiste bedeuten sollen. Nein! Michelangelo wird mit Ehren genannt, aber doch nur um seines Strebens willen; der Preis gebührt unbedingt Raffael, „denn noch keiner hat die Göttlichkeit der Malerei so tief ergründet". Aber auch von seinem Naturell wird das starke erotische Moment gestrichen, das überhaupt für diese literarischen Nazarener in der Kunst kaum zu existieren scheint; das religiöse Element, vor allem aber der Wohllaut der Zeichnung und das Stimmungsvolle der Komposition ist gemeint. In Dresden hatte Wackenroder die entscheidenden Anregungen (1796) erhalten, und er vor allem hat den Ruhm der Sixtinischen Madonna begründet — sie ward das Symbol der Vollkommenheit in der bildenden Kunst, wie für E. Th. A. Hoffmann oder Kierkegaard Mozarts „Don Juan" dasjenige in der Musik. Nach Raffael kommt dann gleich Correggio, der zweite Hauptruhm Dresdens, gleichfalls ganz und gar ein Virtuos der Stimmung. Die kräftigsten Meister werden nur mit Vorsicht genannt: Tizian, Rubens; für Rembrandt fehlte ohnehin der ganzen Zeit noch der Sinn. Aber Lionardo wird als der nachdenkliche Künstler gepriesen. An den Präraffaeliten ging man noch vorbei: was an ihnen als naive Andacht reizen konnte, vertrat Albrecht Dürer. Bis zur Seltsamkeit kommt die, freilich natürliche, Beschränktheit der Bildererkenntnis zutage, wenn die Niederländer typisch durch den in Dresden gut vertretenen Wouwerman repräsentiert werden. — Im ganzen, sieht man, wird aber in charakteristischer Weise die Auswahl mehr noch durch den Eindruck bestimmt, den die Maler als Persönlichkeiten machen, als durch die Bilder selbst. Und so ersetzen auch die „Phantasien über die Kunst" die Bilderbeschreibungen der Heinse und Forster (die Tieck dann allerdings wieder aufnimmt) durch Auszüge aus Biographien der Dürer und Raffael, wobei Wackenroder freilich den alten Vasari recht stark ins Altdeutsche und einen Piero di Cosimo in den Sternbald übersetzt hat. Denn

eben die Vorliebe für das Sanfte, Andächtige, man möchte sagen das Wohltätige der Kunst hat die neue Kunstverehrung mit der allgemeinen Weltanschauung der Aufklärer gemein.

Man vergesse nicht, daß in der Auswahl der typischen Künstler ein wichtiges Moment lag. Raffael war der Liebling auch der älteren, und erst mit der starken Bevorzugung der altdeutschen Meister trat der völlige Bruch im Kunstgeschmack zwischen den Weimarer Kunstfreunden und den Nazarenern ein. Schopenhauer aber, der unter den Einflüssen der jungen Romantik aufwuchs, konnte ganz in ihrem Sinn zwei Ideale des Menschen aufstellen: den Heiligen und den Künstler; wobei, nur mit noch stärkerer Betonung der Musik, die Versenkung, die Entfernung von der Oberfläche der Dinge, beidemal das Entscheidende war. Und hierin lag das vom nationalen Standpunkt aus Bedenkliche der neuen Laienreligion. Wenn die Deutschen zwei Generationen lang so sehr das Volk der Dichter und Denker wurden, daß die Franzosen von 1870 und die Engländer von 1914 diesen für sie idealen Zustand seufzend heraufwünschten, so war nicht (wie Wolfgang Menzel meinte) Goethe daran schuld, dessen große Augen die Dinge immer sehen wollten wie sie sind; nicht (wie Otto Ludwig glaubte) Schiller, der Dichter der Tat; nicht (wie Georg Herwegh spottete) die Goethe-Schiller-Kultur überhaupt — sondern die Romantik, der die mondbeglänzte Zaubernacht dermaßen über alles ging, daß selbst Ludwig Uhland darüber lachen mußte. Ein geistreich-einseitiges Büchlein von Julius Bab hat neuerdings alle deutsche Literatur etwa von Chamisso an als den Kampf des realistischen Fortinbras gegen den träumenden Hamlet erklärt; ungerecht, weil das neue Künstlerideal der Romantik gerade auch zu einer neuen Erfassung der Wirklichkeit, weil ihr Programm auch tatsächlich zu einer progressiven Universalpoesie geführt hat — aber insofern nicht grundlos, als die falsche Idee, der Dichter müsse außerhalb der Welt stehen, mehr als irgend sonst durch die Romantik genährt worden ist.

Es wurde die Lebensmaxime Ludwig Tiecks. Durch Wackenroder, sagten wir, ist er ein romantischer Dichter geworden. Von ihm lernte er sein Heil in einer entschiedenen und gewollten Entfernung von der Wirklichkeit finden, während die ersten Werke noch biographisch-psychologische Realität geben wollten. Wohl hat er auch später noch, und das gern, in den Novellen zu aktuellen Problemen Stellung genommen: Liberalismus, Demagogie, Wundersucht, katholisierende Richtungen bilden zuweilen sogar den Mittelpunkt der Gespräche und der Handlung in den Erzählungen. Der gealterte Tieck

hat in seiner umfangreichen Novellendichtung (von 1821 an) sogar eine ausgesprochen pädagogische Tendenz gegen den Zeitgeschmack in Kunst und Leben und sucht in einer Manier, die ewig neu bleibt und gerade von denen im Alter immer wieder gepflegt wird, die in der Jugend selbst darunter gelitten haben, die Theorien, die ihm mißfallen, auch für alle moralischen Gebrechen der Zeit verantwortlich zu machen. Wie der ebenso begabte als unzuverlässige Julius von Voß (1768—1832) in dem ersten durchaus realistischen Drama, der „Liebe im Zuchthause" (1807) die Romantik einen Unglücklichen zur Blutschande anstiften ließ, so läßt Tieck in „Eigensinn und Laune" (1835) ein junges Mädchen aus der Perversität der Zeitstimmung heraus sich einem von ihr selbst verachteten Mann hingeben. Aber auch solche Zeitbeziehungen behalten bei Tieck einen akademischen Charakter; im Grunde bleibt er selbst bei politischen oder religiösen Anspielungen immer im Literarischen. Denn dies freilich bleibt stets für die romantischen Literaten bezeichnend: wie unentrinnbar und undurchdringlich die „papierne Scheidewand" der Literatur sich zwischen den Dichter und die Wirklichkeit stellt. Nicht nur, daß ihre ganze Auffassung, Stil und Ton nur zu oft aus zweiter Hand sind — Tieck, meinte Grillparzer, könnte nur schreiben, wenn er Shakespeares Brille auf der Nase habe — auch im einzelnen kommen sie von der gedruckten Welt nicht los. Tieck kann in seiner Jugend kaum ein paar Seiten lang erzählen, ohne auf literarische Nichtigkeiten wie den sentimentalen Romanschreiber August Lafontaine oder den blutigen Ritter- und Räuberromantiker Cramer anzuspielen; Fr. Schlegel spickt die „Lucinde" mit satirischen Hieben auf Schiller usw.

In technisch-literarischer Hinsicht aber wurde Tieck insofern das bestimmende Vorbild der romantischen Poeten, als seine Werke durchweg die Wirklichkeit als Folie der Dichtung voraussetzen. Jene Dramen, die so witzig die Illusion der Bühne aufheben („Der gestiefelte Kater" 1797, „Prinz Zerbino" 1799) beruhen ja ganz auf der ironischen Voraussetzung, daß das Publikum ein eigentliches Drama gerade um des Illusionismus willen gar nicht würdigen könne. Oder die „Sieben Weiber des Blaubart" (1797) parodieren den Märchenstil, mit Anleihen bei Musäus; oder die „Merkwürdige Lebensgeschichte Sr. Maj. Abraham Tonelli" (1798) verspottet die moralischen Geschichten, in denen Tugend und Beharrlichkeit gekrönt werden, in der Art des „Schelmuffsky". Die Dramen „Leben und Tod der heiligen Genoveva" (1799), „Kaiser Octavianus" (1801—1803) wollen in

ihrer episch-lyrischen Naivität die klassizistische Dramatik überbieten, wobei Maler Müller in die Erinnerung zu rufen ist. Allmählich verschiebt sich der Gesichtspunkt doch insoweit, als der Gegensatz nicht mehr bloß die Wirklichkeit und die Kunst, sondern eine bestimmte Wirklichkeit gegenüber der Gegenwart enthält. Die große Folge der Novellen, die bedeutendste literarische Leistung Tiecks (neben der nur einige starke Märchendichtungen „Der getreue Eckart" 1799, „Der Runenberg" 1802 in Betracht kommen) geht zunächst einmal auf das Außergewöhnliche, Wunderbare oder Wunderliche aus, wobei nicht nur die romantische Lust am Paradoxen sich nährt, sondern auch der Widerspruch gegen die herrschenden Anschauungen zum Ausdruck kommt: wenn etwa in den beiden größten und kunstvollsten („Der Aufruhr in den Cevennen" 1820—1826, „Vittoria Accorombona", ein Roman, 1836 bis 1840) die Glaubenskraft früherer Perioden oder die Abenteuerlichkeit der Renaissancezeit auf dem Hintergrund der gegenwärtigen Verhältnisse geschildert werden. Die beiden Wirklichkeiten werden dann aneinander gerieben: gern heißt das Leben der Novellengestalten in ihrem eigenen Munde „ein albernes Märchen", oder die von andern geschilderte Wirklichkeit soll als ein solches erscheinen, wie etwa in der witzigen Geschichte von den Schildbürgern (1796). „Novellen" im strengen Sinn der Gattung sind diese Erzählungen äußerst selten: das Herausarbeiten des überraschenden Abenteuers wird Nebensache gegenüber dem Füllwerk von Gesprächen und Sentenzen, und als eigentliche Pointe kommt ein ironisches Spiel zum Vorschein: daß der alte Husar Friedrichs des Großen nie gedient hat oder dergleichen. Auch sind sie für Novellen meist zu lang und breit. Endlich stört die innere Teilnahmslosigkeit des Dichters, die er nur in Künstlergedichten überwindet („Der Tod des Dichters" 1833; „Das Fest zu Kenelworth" 1828 mit Shakespeare als Helden); denn Tieck hat wohl nur zwei wirklich starke, herzerfüllende Liebesempfindungen gekannt: zu Wackenroder und zu Shakespeare.

In diesem Doppelspiel der Stimmungen liegt nun aber der Hauptreiz der romantischen Dichtungen. Noch besitzt Tieck weder die Kraft von E. Th. A. Hoffmanns noch die Feinheit von Heinrich Heines Stimmungsabtönung; aber schon vollauf die Kunst, durch ein beständiges Erklingenlassen von Obertönen die Musik zu verstärken. Er ist im Grunde immer Märchendichter, und trotz Novalis, Brentano, Arndt der einzige eigentliche Märchendichter der Romantik. Denn den Märchendichter machen zwei Dinge: daß er an seine Erzählungen nicht glaubt — und daß er uns daran glauben macht.

Noch eins ist für Tiecks Novellendichtung bezeichnend, die unzweifelhaft diese ganze Gattung mehr noch als die Goethes für Deutschland erneut und zugleich durch Sprache und Gedankengehalt vornehmer gemacht hat. Es ist ihr eigentümliches Verhältnis zu Shakespeare. Betrachtet man diese Novellen mit ihrer dem Wesen der Gattung völlig zuwiderlaufenden Begünstigung der Gespräche, der „Auslebeszenen" (wie Otto Ludwig solche Szenen nannte, die ohne Fortschritt der Handlung lediglich als Veranschaulichung der Charaktere dienen), der effektvollen Nebenmomente, so wird eine gewisse geheime Absicht theatralischer Art unverkennbar. Eine Szene wie im „Blaubart" die, in der der Ritter Krebse hüten muß, wirkt in der Erzählung abgeschmackt, könnte aber ein lustiger Komödienauftritt sein; und solche Momente finden sich in jeder Novelle: etwa in der charakteristischen „Des Lebens Überfluß" das Absägen der Treppe, die als Brennholz dienen muß — nicht in den Dramen, die nur verbreiterte „Festspiele" und „Maskenzüge" in Goethes Art sind — in den Erzählungen steckt der Dramatiker Tieck. Jede Novelle ist so eingerichtet, daß Shakespeare ein Drama daraus bauen könnte; und sein Drama selbst ist noch mehr als die wirklich von ihm benutzten Novellen der Magnet, der Tieck vom richtigen Wege abgelenkt hat. Es liegt recht im Sinn der romantischen Kombinationslust, daß er seine Dramen episch hält und die Epen dramatisch.

Tieck lebte seit 1802 auf dem Gut des Grafen Finckenstein in Ziebingen an der Oder, von wo er 1817 nach England reiste; dort hat er das Theater geistreich aber fruchtlos studiert. Von 1819 an lebte er in Dresden und hielt als neuer Statthalter des poetischen Geistes für die Romantiker Hof, ein liebenswürdiger, seine schwere Gicht tapfer tragender Beobachter der Zeitliteratur, als unerreichter Vorleser besonders Shakespearischer Tragödien in Europa berühmt, als Dramaturg des Hoftheaters mehr theoretisch als praktisch eingreifend. 1841 berief ihn Friedrich Wilhelm IV. zu dem geplanten Musenhof in seine Heimatstadt zurück, wo er am 28. April 1853 starb.

Die Brüder Schlegel waren von völlig anderer Natur als ihr Freund. August Wilhelm (geb. am 5. September 1767 in Hannover, 1796—1801 in Jena, 1818 Professor des Indischen in Bonn, gest. 12. Mai 1845) faßt den Geist der progressiven Universalpoesie vor allem im weltbürgerlichen Sinn. Ein geborener Übersetzer sucht er dahin zu wirken, daß allen alles zuteil werde. Wie er der eigentliche Träger unserer klassischen Shakespeare-Übersetzung (1797—1810) war und aus allen romanischen Sprachen und

aus dem Indischen ins Deutsche übertragen hat, so schrieb er auch selbst in französischer und lateinischer Sprache, suchte mit seinem „Jon" (1803) eine antike Tragödie zu geben und übte seine Nachahmungskunst in den glänzendsten Parodien (auf Nicolai, Kotzebue, Matthisson, Schmidt von Werneuchen, leider freilich auch auf Goethe, Schiller, Niebuhr, Bopp) und Spottversen, die die deutsche Literatur aufzuweisen hat. Denn seine Kunst der Übersetzung beruhte auf einem überaus feinen Gefühl für das Eigenartige der Persönlichkeiten, Gattungen, Sprachen; dies gibt auch seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur und über die Geschichte der deutschen Literatur bei aller Einseitigkeit des romantischen Standpunktes ihre epochemachende Bedeutung.

Friedrich Schlegel (geb. 10. März 1772, 1796 und 1799—1801 in Jena, 1802 in Paris mit Dorothea, der Tochter Moses Mendelssohns, 1808 Übertritt zur katholischen Kirche, 1809 in Wien bei der Hof- und Staatskanzlei, 1828—1829 in Dresden, gest. 12. Januar 1829) betont an jenem Fundamentalbegriff das „Progressive" so stark wie sein älterer Bruder das „Universale" und Novalis das „Poetische". Er besitzt nicht die leichte Hand, mit der August Wilhelm fremde Kunstwerke oder verwandte Meinungen abformte; als Schriftsteller kommt er trotz und wegen der „Lucinde" (1799), der Gedichte, des Dramas „Alarcos" nur noch wegen seiner „Fragmente" im „Athenaeum" (1798—1800) in Betracht. Doch kann man auch diesen eine literarische Bedeutung nur in geringem Maße zusprechen: der anregende, sprühende, kulturhistorisch wichtige Inhalt leidet unter der behaglich-dilettantischen Art des Vortrags, der fortwährend den Eingeweihten zuzwinkert und die Uneingeweihten befremdet. Weder Aphorismen wie die literarischen Meisterwerke der verehrten Vorbilder Lichtenberg und Chamfort, noch kurze Abhandlungen im Stil der Popularphilosophie und des übel kritisierten, aber gelegentlich als Muster dienenden Garve insbesondere sind diese höchst geistreichen Paradoxien der Mehrzahl nach eben Fragmente im eigentlichen Sinne, zu keiner fertigen Form ausgewachsen und auch innerlich Bruchstücke oft nur deshalb, weil ein Weiterdenken den Reiz des Paradoxen hätte verwischen können. — Aber eben als bewußt vorgelegte Bruchstücke wurden sie wichtig. Der Begriff der „Anregung", der in Herder seinen Klassiker fand, und der freilich an sich mehr kulturhistorischer Art ist als literarischer, fordert diese Halbform, die den Leser zum Weiterarbeiten zwingt: er hat nur die Wahl, entweder zu verzichten oder, wie Schlegel es verlangt,

„mitzuphilosophieren". Die dynamische Wirkung dieser ästhetischen Minen, die sich bei jeder Berührung entzünden, gibt ein ganz neues Ideal, das sich dann in der „Bewegungsliteratur" der Jungdeutschen vergröberte; ein Ideal aber, wie man sieht, das mit dem der aufklärerischen „Bildung" und unmittelbar erzieherischen Einwirkung viel näher verwandt war als mit dem klassizistischen der ästhetischen Erziehung durch den Umgang mit schönen Formen!

Die berüchtigte „Lucinde" selbst, neben Gutzkows „Wally" und Claurens „Mimili" die dritte schlimme Jungfrau der deutschen Literatur und künstlerisch die am meisten verwahrloste von ihnen, ist fragmentarisch in jedem Sinne: innerlich durch die Unreife der Form, äußerlich, weil sie ohne Ergebnis abbricht; allgemein aber auch, was zu ihren Gunsten angeführt werden muß, in jenem romantischen Sinn, in dem ein Werk der Poesie eigentlich nur erst ein Libretto ist, das der Genießende im Genuß vollendet. Jene Doppelung der Stimmung, die hinter derjenigen der Dichtung immer die Stimmung der Zeit als Gegenbild fühlen läßt und so die besondere „romantische Ironie" als ein Gefühl der Erhabenheit über beide Stimmungen hervorbringt, ist ohne Kunst aber doch nicht ohne Wirkung auch hier vorhanden. Die Lobgesänge auf die Frechheit oder auf den Müßiggang sind eben mit der ganzen Dicke zeitgenössischer Ängstlichkeit und Arbeitsvergeudung gefüttert; die beständige Anpreisung des „Witzes" — „die witzigste unter den Gestalten und Situationen der Freude ist auch die schönste!" — hat die Überschätzung von Logik und „gesundem Menschenverstand" zur Grundlage. In dieser Manier ist das ganze Buch wirklich „mit einer Art von Treuherzigkeit unsittlich". Dem halb autobiographischen, halb doktrinären Fragmentenbündel schwebt ja doch ein positives Ideal vor: es soll ein Erziehungsroman sein, der dazu anleitet, „ein gebildetes Leben zu leben". Schleiermacher konnte von seinem Standpunkt aus die vielangefochtene „Lucinde" verteidigen: sie wollte denn doch statt äußerlicher Moralität eine neue, auf individuelle Erlebnisse gegründete, eine ästhetische Sittlichkeit, die ein Kunstwerk sein konnte, aber freilich keine übertragbare Lehre.

An Friedrich Schlegel zeigt sich schon in dem Stocken und Umherirren der Entwicklung seiner Romanhandlung symbolisch jene Unfähigkeit zu vollem Reifen und harmonischer Ausbildung, die zu den großartigen Programmen der Romantiker durchweg ein so trauriges Gegenbild liefert. Man könnte freilich behaupten, im Wesen der Romantik selbst liege dies, daß gewissermaßen

der einzelne fragmentarisch bleiben müsse, um von dem nächsten fortgesetzt zu werden: die Uhland und Grimm seien August Wilhelms Entwicklung, die lyrische Novelle Eichendorffs und Mörikes die Tiecks. Für Friedrich hat man neuerdings eine eigene Fortentwicklung nach der Bekehrung behauptet; wie mir scheint ohne Glück. Das war ja natürlich, daß der Geschichtsschreiber, der ein „rückwärts gewandter Prophet“ sein wollte, sich schließlich einmal umdrehte und der Gegenwart prophezeite; ohne doch des großen Polemikers und Propheten Josef Görres (geb. 1776 in Koblenz, 1814 bis 1816 Herausgeber des „Rheinischen Merkur“, gest. 1848 in München) Wucht im Befehlen und Bildkraft im Schauen zu erreichen. Görres als Meister einer bildreichen politischen Prosa war wirklich im Besitz jener Magie, die das scheinbar am wenigsten Poetische poetisch zu machen wußte. Auf seinem Gebiet wenigstens, dem der Flugschrift, der Vorworte, Einleitungen, Briefe, übte er die Zauberkunst aus, die Novalis dem Romantiker fast zur Pflicht macht.

Friedrich von Hardenberg, als Dichter Novalis, war nicht bloß der Tiefste und Treuste des Bundes, nicht nur der Einzige, der als Künstler fortlebt — er war auch die leibhaftige Erfüllung der Ansprüche und Hoffnungen dieser anspruchsvollsten und hoffnungsvollsten Schule. In ihm wurde das neue Dichterideal Wirklichkeit: sein Naturell besaß das Geheimnis, was durch sein Bewußtsein hindurch ging, in Erlebnis, in Poesie zu wandeln. Ihm wurde die Wahrheit zum Märchen, das Märchen zur Wahrheit; und als Opfer seiner Hingabe ist er, der Theodor Körner der älteren Romantik, gestorben.

Er war am 2. Mai 1772 zu Wiederstedt in der Grafschaft Mansfeld geboren. Der Beruf seines Vaters, eines Salinendirektors, lenkte ihn zu dem Studium der Geologie und dem praktischen Betrieb der Bergwerkskunde; es war bedeutsam, auch für sein Verhältnis zu Goethe, daß er von intimeren Beziehungen zur Natur herkam als die rein literarischen Genossen. Mit ihnen schloß er 1799 in Jena den romantischen Bund. Aber mehr noch machte ein anderes Verhältnis Epoche in seinem Leben: die Liebe zu der blutjungen (und wie es scheint weder schönen noch geistig hervorragenden) Sophie von Kühn, die durch den verführerischen Reiz des nahen Todes geschmückt ihm zum Sinnbild der himmlischen Liebe wurde, als sie zwei Tage nach ihrem fünfzehnten Geburtstag (1796) starb. Wohl hat er sich nicht lange darauf (1800) noch einmal mit Sophie von Charpentier verlobt, aber der Dichter

Novalis gehört ganz Sophien, deren Name ihm so bedeutungsvoll symbolisch ward wie für Dante es der der Beatrice war. — Am 25. März 1801 ist er dann selbst an der Schwindsucht verschieden.

Wir sahen, wie sich der Romantik der Gedanke einer neuen Mythologie aufdrängte; diese wird praktisch in der Vorstellung einer neuen Magie. Novalis geht von seiner persönlichen Erfahrung aus: die Intensität seines Erlebens bringt alle Dinge in poetische Form und die Originalität seines Wesens verknüpft alle zu einer organischen Einheit. Aus der Anschauung der Romantik heraus wird dies nun zu einer Forderung verallgemeinert: der Dichter, der Romantiker soll Magiker sein. Nicht mehr ein Schöpfer neuer Dinge, sondern ein wunderkräftiger Ordner der wirklich vorhandenen soll er sein — und darin liegt das realistische Element; aber doch der Wundermann, durch dessen Zauberspruch die verstörten Dinge in ihre natürliche Harmonie zurückkehren:

Was paßt, das muß sich ründen,
Was sich versteht, sich finden,
Was gut ist, sich verbinden,
Was liebt, zusammensein.

Dieser pietistische Glaube an die Berge versetzende Kraft des poetischen Gemüts wird nun aber von diesem heitern Helden der todesbereiten Fröhlichkeit keineswegs nur metaphorisch verstanden. Wie mit allen Dingen war es ihm besonders mit dem Gedanken der Magie ernst: wie Fakire sich durch Anhalten des Atems sollen töten können, so wollte er nach dem Tod der Geliebten durch die Macht des Willens allein sterben, und fast ist es ihm gelungen. Aber auch seine Schriftstellerei ist beinahe völlig magisch. Sie hat zunächst ihre Basis in einer schrankenlosen Ausdehnung jener spezifisch romantischen Kombinationslust, die selbst ja wieder nichts anderes ist als ein beständiger Versuch, die Dinge in eine neue Ordnung zu bringen, eine weniger zufällige als sie in der Natur herrscht. Caroline, die geistvolle Gattin erst A. W. Schlegels, dann Schellings, die größte Meisterin des romantischen Brieftalents, scherzt über die Neigung des Kreises, alles übers Kreuz umzustellen, indem sie einmal schreibt: „Ich muß doch auch probieren, ob ich nicht

Tod Wonne
aus × Leben und Frieden herausbringen kann." Solche
Schmerz Liebe

chiastischen Spiele hatten ja auch Lessing und Schiller schon gepflegt:

Still doch von deinen Pastoren mit ihrem Zofenfranzösisch,
Auch von den Zofen nichts mehr mit dem Pastorenlatein!

Aber bei Friedrich Schlegel und Novalis wird dies Plätzchenvermieten der Begriffe zu einer fast scholastischen Technik des Findens, zu einer heuristischen Methode ausgebildet, wie sie im Mittelalter Raymundus Lullus mit einer philosophischen Maschine betreiben wollte, deren Kurbel immer neue Wortkombinationen hervorbrachte. „Die meisten Gedanken sind nur Profile von Gedanken. Diese muß man umkehren und mit ihren Antipoden synthesieren." Also z. B. erste Stufe: „Klopstock ist ein grammatischer Poet, und ein poetischer Grammatiker." Zweite Stufe: „Genialischer Scharfsinn ist scharfsinniger Gebrauch des Scharfsinns." Dritte Stufe: „Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist." Man sieht: der romantische Witz ist progressive Universalkombination, die immer mehr Dinge integriert (die Fremdwörter sind hier so unvermeidlich wie in den Fragmenten des „Athenaeums" selbst) und sie so zu Figuren ordnet, die freilich oft nur noch Klangfiguren sind. Es gelingen so vor allem Novalis die tiefsten Aussprüche: „Ein Charakter ist ein vollkommen gebildeter Wille." „Ein Kind ist eine sichtbar gewordene Liebe." „Jeder Engländer ist eine Insel"; wie er denn vor allem in solchen Definitionen glänzt. Aber auch er streift doch, indem er seine Lieblingsbegriffe beständig experimentierend zusammenhält, zuweilen an die Grenze des Unsinns. „Die Zahlen sind die Dogmen" — gut; das läßt sich verteidigen. Nun aber weiter: „Die Arithmetik ihre Pharmazie?" ... Natürlich wird man bei einem intuitiven Denker wie Novalis immer versuchen, Sinn auch in die kühnste Kombination zu legen, und etwas absolut Sinnloses läßt sich überhaupt nicht denken; aber wir gelangen doch auf diesem Wege nur zu leicht in das Gebiet des philosophischen Märchens.

Aber wenn die beiden großen Aphoristiker des Athenaeums, der Literaturphilosoph Friedrich Schlegel und der Natur- und Kulturphilosoph Novalis, auch jene geheime Kraft des Wortes nicht besitzen, die Lessing, Lichtenberg, Schiller eigen war — eine Kraft, die nicht bloß fast jeden Satz schlagend macht, was die einzelnen Sätze bei Friedrich Schlegel nur selten sind, häufiger bei Novalis; sondern die auch mit geheimem Zwang vor dem Betreten des nicht zu Betretenden schützt —; wenn sie eben selbst als Fragmentisten noch zu fragmentarisch sind, so darf man doch gerade bei Hardenberg über diesen Schwächen der Einzelheiten die Größe des Ganzen nicht übersehen. Der nie ermüdende, an jeder Stelle von neuem einsetzende Ver-

such, das Weltall romantisch zu „konstruieren“, die leidenschaftliche Bemühung, alle Begriffe in harmonische Wechselverhältnisse zu setzen — dies Ringen mit der Ordnungslosigkeit der Welt hat nur in Hebbels Tagebüchern seinesgleichen. Aber bei Novalis hat es doch vor allem ästhetischen Charakter: ihn verletzt die Unordnung der Dinge; während es bei Hebbel psychologisch begründet ist: er erträgt nicht die Ungerechtigkeit der Vorgänge.

Diese unablässige Arbeit nun, im Endlichen nach allen Seiten zu gehen, um ins Unendliche zu schreiten, bildet erst die Grundlage der Pyramide. Es ist zunächst das dichterische Gemüt, noch nicht die dichterische Kunst dabei beteiligt. Als nächste Schicht legt sich über die Mosaik der Fragmente und Betrachtungen, Notizen und Auszüge dieses Genies, das in seinen Studien so fleißig und gewissenhaft war wie in der Berufsarbeit des Bergassessors, die epische Lage. Novalis beabsichtigte, einen Zyklus von sieben Romanen zu schreiben, „in denen er seine Ansichten der Physik, des bürgerlichen Lebens, der Handlung, der Geschichte, der Politik und der Liebe, so wie im Ofterdingen der Poesie, niederlegen wollte“. Es ist hier also eine „Bearbeitung“ des gesamten Lebens beabsichtigt, wobei der realistische Plan eines Romans über den Handel nicht zu übersehen ist; freilich hatten Gelehrte wie der Abbé Raynal und vor allem der Göttinger Professor Heeren (mit seinen „Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt“, 1793) den Handel schon in welthistorische Zusammenhänge gestellt, Sprüche Schillers ihn in philosophischem Lichte gezeigt. — Für diesen großartigen Versuch bot sich die Romanform für Novalis so unvermeidlich an, wie für ähnliche Unternehmungen bei Heinse, G. Freytag, Zola; aber es mußte ein Roman werden, der sich zu dem von den Romantikern gefeierten „Wilhelm Meister“ in entschiedenen Gegensatz stellen mußte. Ließ Goethes Erziehungsroman die romantischen Träume des Jünglings in eine nüchterne Anerkennung der Wirklichkeit auslaufen, so war das für den romantisch träumenden Jüngling Friedrich von Hardenberg eine Satire auf die Poesie überhaupt. Gerade umgekehrt mußte der „Heinrich von Ofterdingen“ (1802) aus (verhältnismäßig) realistischen Anfängen zu einer lyrisch-märchenhaften Spitze führen. Der einzige, auch nicht vollendete Roman, den Novalis wirklich schrieb, ist erst nach seinem Tod in der Gesamtausgabe erschienen, die Friedrich Schlegel und Tieck herausgaben — ein Buch, von dem Tieck sagen konnte, daß es auf die deutsche Welt einen so bestimmenden Einfluß geübt habe wie wenige Bücher. Es konnte nur ein biographischer,

zum Teil autobiographischer Roman werden, mit natürlicher Versetzung in das Mittelalter als eine Epoche symbolisch-poetischer Ordnung, wie sie teils wirklich vorhanden war — konnte doch Jacob Grimm über „die Poesie im Recht" unseres Mittelalters schreiben! — teils der Gegenwartsscheu der Romantiker so erschien. Novalis knüpft an die höchsten Ideen dieser Epoche an: Kaisertum, Sippe, soziale Ordnung. Heinrich von Ofterdingen wird durch das Leben zum Dichter erzogen, denn hierzu ist er geboren, weil er in der Welt durch den Schleier der Unordnung hindurch die Harmonie erblickt: „Mannigfaltige Zufälle schienen sich zu seiner Bildung zu vereinigen, und noch hatte nichts seine innere Regsamkeit gestört. Alles was er sah und hörte, schien nur neue Riegel in ihm wegzuschieben und neue Fenster zu öffnen. Er sah die Welt in ihren großen und abwechselnden Verhältnissen vor sich liegen." Schöner kann das Bild des modernen Dichters, kann Novalis' eigenes Bild nicht gezeichnet werden; aber wir sehen auch in diesen Worten gleich die Gefahr des neuen Typus: die zu große Annäherung an den Philosophen, ja an den Gelehrten; die zu geringe Bewertung des Technischen, ja des Handwerksmäßigen. Sie hätten auch diese geniale Persönlichkeit zu einem „Imperator" (wie Goethe meinte) nicht werden lassen.

Die wundervolle Macht des Romans von der blauen Blume liegt einmal in dem Charakter des Helden, in dem jener reine deutsche Jüngling ohne alle Grimassen Jean Pauls ganz keusch, ganz heroisch, ganz schlicht geschildert ist, wie nur dieser bezaubernd reine Mensch ihn schildern konnte, und in der Art, wie in Heinrichs gläubigen Augen die Welt des deutschen Mittelalters — und die Welt selbst sich spiegelt; dann in der Schönheit der rhythmischen Sprache, in der Novalis' Ideal sich erfüllt und alles Poesie wird. Eine künstlerische Durchbildung der Sprache geht Hand in Hand mit einer dichterischen Durchbildung der Begriffe, für die „Natur" oder „Krieg" anschauliche dynamische Wirklichkeiten sind oder wieder „die Menschen wie Kristalle für unser Gemüt" zur Gesetzmäßigkeit durchgeformt. Die Handlung selbst mit den gewöhnlichen Mitteln des Ritterromans: heimliche Hüter der Krone, verborgener Erbe, Ritter und Reichsstadt, kann sich etwa mit der des „Hyperion" an innerer Kraft nicht messen. Um so ergreifender ist alles Symbolische, vor allem das krönende Märchen, dies Rosenöl aller romantischen Rosengärten.

Aber es bleiben die technischen Mängel. Ganz gewiß ist Novalis ein besserer Epiker als Tieck; doch von allen symbolischen Wunderlichkeiten ab-

gesehen bleibt der Grundfehler fast aller romantischen Erzählungen: der Dichter interessiert sich zu wenig für die Handlung, und interessiert deshalb auch uns nicht genügend. Nicht anders als bei den angefeindeten Romanen der Wieland, der Engel, ja der Nicolai auch ist die Erzählung schließlich nur Mittel zum Zweck; es fehlt das epische Behagen auch am Zufälligen, auch am Nebensächlichen, am wirklich Unbedeutenden; und deshalb fehlt auch die schöpferische Kraft. Erst in der Lyrik erreicht Novalis das Höchste, erst hier zuweilen wirkliche Vollkommenheit. Diese wenigen Gedichte sind der Gipfel der Pyramide. Nun ist nicht mehr die poetische Bearbeitung, die erst eine Stimmung erzeugen soll, Aufgabe, sondern die Wirkung all dieser dichterisch-philosophischen Arbeit liegt vor als eine klare und tiefe Stimmung.

Geistliche Lieder erklingen, die letzten von wirklicher Bedeutung in unserer Sprache, in denen Christus der große Wundermann ist, durch den der lange Streit der Schmerzen geschlichtet wird, als der große Romantiker, der alles durchglüht, weil er alles durchlitten hat:

Fern im Osten wird es helle,
Graue Zeiten werden jung;
Aus der lichten Farbenquelle
Einen langen tiefen Trunk!
Alter Sehnsucht heilige Gewährung,
Süße Lieb in göttlicher Verklärung!

So könnte ein Hymnus auf die goldene Zeit einer neuen Poesie, einer lang ersehnten Kunst beginnen; erst die wunderbare nächste Strophe bringt die christliche Wendung:

Endlich kommt zur Erde nieder
Aller Himmel seliges Kind,
Schaffend im Gesang weht nieder
Um die Erde Lebenswind,
Weht zu neuen ewig lichten Flammen
Längst verstiebte Funken hier zusammen.

In einem katholisierenden Aufsatz „die Christenheit oder Europa" (1799) hatte Novalis die Kirche als diese Ordnerin zur Harmonie gefeiert, mit allzu einseitiger Verleugnung historischer Tatsachen; hier, wo er ganz subjektiv ist, ist er ganz wahr, ganz unmittelbar in seinem Gefühl:

Wenn alle untreu werden,
So bleib ich dir doch treu —

was die Freiheitskriege bezeichnend genug aus dem Religiösen ins Vaterländisch-Politische umwandelten.

Doch erst in den „Hymnen an die Nacht" (schon im „Athenaeum") erreicht er das Höchste. Die Form der rhythmischen Prosa, die er im Roman meistert, klingt mit der metrischen, ja liedhaften der geistlichen Gedichte zu einer wundersamen dritten Form zusammen:

Muß immer der Morgen wiederkommen?
Endet nie des Irdischen Gewalt?

Die Zeilen werden Strophen — nicht als Liedereinlagen wie bei J. G. Jacobi, nicht als Ausdruck erhöhter Stimmung wie in den romantischen Romanen, sondern indem sie sich zu Versen ordnen — „Je mehr sich ihre erzeugende Kraft erschöpft hat, desto mehr haben ihre bildenden, veredelnden und geselligen Kräfte zugenommen." So aber wandeln sich nun unter der magischen Rute des Dichters auch die Dinge, die das Tageslicht in scharfen Umrissen sondert, zu der stimmungsvollen Harmonie der Nacht. Matthisson hatte seine Gnomen neckisch singen lassen:

Des Tagscheins Blendung drückt,
Nur Finsternis beglückt:
Drum hausen wir so gern
Tief in des Erdballs Kern.
Dort oben, wo der Äther flammt,
Ward alles, was von Adam stammt,
Zu Licht und Glut mit Recht verdammt!

Der Scherz des Aufklärers wird der romantischen Sehnsucht Ernst; und wenn Friedrich Schlegel übermütig den Müßiggang pries, klagt dieser Dichter: „Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht." Er will heimkehren in das Chaos, in dem noch alle Dinge brüderlich vereint und voller Hoffnung liegen. Die widerstreitenden Empfindungen der eigenen Brust, die der geübte Beobachter wohl kannte, sollen eins werden: Andacht und Wollust — als der ersten einer einer hat er ihre Verwandtschaft deutlich empfunden — Ruhe und Bewegung, Antike und Christentum. Die aufregende Stille der Dunkelheit läßt seiner Freude am Vereinigen des Getrennten allen Raum; „schlägt mein Herz auch schmerzlich schneller, überselig ist die Nacht".

Und die Nacht wird ein Sinnbild des Todes, dessen Ruhe auf dem Hinter-

grund der schmerzlichen Unruhe des Lebens als Seligkeit erscheint; und fortschreitend, mit ihren Schatten immer mehr die Unterschiede verlöschend wird sie zum Sinnbild der Dichtung selbst. Und wir erinnern uns an ein Sinngedicht Paul Heyses:

Schön ist romantische Poesie —
Doch was man nennt beauté de nuit.

Die „Hymnen an die Nacht" und kleine symbolische Dichtungen wie „Die Lehrlinge von Sais" sind das Höchste, was die romantische Poesie Deutschlands erreicht hat. Ein völlig neuer Ton erklingt; wie man das Kombinationsspiel der Fragmente eine Mystik des Verstandes nennen könnte, so möchte man hier von einer durchsichtigen Helle der Nacht sprechen.

Redet man gern, und nicht ohne Berechtigung, von einer modernen „Neuromantik" — deren klassische Vertretung dann Ricarda Huch, in mancher Hinsicht aber auch Hugo von Hofmannsthal zufallen würde — so sind es diese älteren Romantiker, unter deren Zeichen sie steht. Auch die Neuromantik ist literarhistorisch — Ricarda Huch ist einer der bedeutendsten Literarhistoriker unserer Zeit (man gestatte mir das Maskulinum!), Hofmannsthal Übersetzer und Bearbeiter älterer Dichtungen; auch sie ist philosophisch und, so weit man es denn heute sein kann, weltbürgerlich. In all diesen Punkten ist die neuere Romantik der älteren, wir sahen es schon, entgegengesetzt.

Zunächst kommt die typische Übergangsfigur. Zacharias Werner (geb. 1768 in Königsberg, juristischer Beamter; 1804—1807 in Berlin, dann als Goethes ungleich behandelter Günstling in Weimar; 1809 in Rom, wo er 1811 zum Katholizismus übertrat, 1814 Priester, gest. 1823) gehört dem Lebensalter nach mit den Älteren zusammen; aber wonach sie ringen, das setzt er schon voraus. Vor allem ist die neue Mythologie schon in der Schicksalstragödie („Der vierundzwanzigste Februar" 1809 entstanden, 1815 gedruckt) produktiv geworden, und die Neigung zum Symbolisieren bereits zu einem festen Formelschatz erstarrt, in dem neben der Hostie der Karfunkel die Hauptrolle spielt. Aber auch die psychologischen Bedingungen der romantischen Dichtung sind in diesem schnellebigen Talent Lebensbedingungen geworden. Novalis dichtete Wollust und Frömmigkeit ineinander, Werner lebte sie durcheinander. Die Romantiker verabscheuen den Philister; Werner muß bis in den starren Ausdruck seiner Teufels-Paganini-Physiognomie hinein ihn täglich herausfordern. Der Prediger vor dem Wiener Kongreß würzt

diesem verwöhntesten Publikum Europas die Kanzelrede durch bedenkliche Paradoxie. Der Konvertit widerruft sein Lutherdrama „Die Weihe der Kraft" (1806) durch ein „Ergänzungsblatt": „die Weihe der Unkraft" (1814). In der hastigen Jagd nach romantischen Momenten und „schönsten Situationen" hat sich dies starke Talent früh erschöpft. Grillparzer schätzte seine dramatische Begabung ungemein hoch ein; uns scheint sie es doch nur im Sinn der äußeren Effekte, während eine völlige Seelenlosigkeit bei allem Aufwand von Pathos und Symbolik dieselbe traurige Alternative aufdeckt, wie bei Aug. W. Schlegel: nur was sie nicht fühlen, vermögen sie meisterlich auszudrücken ...

Die jüngere Romantik dagegen ist durchaus echt in ihrem Fühlen, und in ihrem Ausdrucksvermögen der älteren weit überlegen.

Diese jüngere Romantik ist stärker als wir es im allgemeinen beobachten, landschaftlich gefärbt. Der süddeutsche Zweig, die Brentanos, steht der älteren Schule näher; der norddeutsche vertritt in Arnim und Eichendorff stärker die neuen Eigenheiten und bringt es in Hoffmann und Kleist zu ganz neuen persönlichen Erscheinungsformen der Romantik. Clemens Brentano (geb. 1778 zu Ehrenbreitstein; 1798 in Jena und Weimar; seit 1801 mit Arnim befreundet; seit 1817 Wendung zum strengen Katholizismus; 1818—1824 am Krankenbett der Nonne Katharina Emmerich, 1833 München, gest. 1842) war mit einer lyrischen Anlage begnadet, wie sie so stark und voll nur Wenige besaßen; aber der ästhetische Epikureismus, dem nichts galt als der Genuß des poetischen Augenblicks, machte ihn, wie er selbst sagte, mehr zum Gedicht als zum Dichter. Der eigentliche Grundzug seiner Poesie ist der, daß er in ihr sich ein dichterisch bewegtes, von allen starken Regungen erfülltes Leben an Stelle des wirklichen erschaffen will: die Schicksale seiner Gestalten will er erleben und die bei den jüngeren Romantikern beliebte Erfindung, daß Marmorfiguren lebendig werden, Puppen sprechen und dergleichen, hat ihre tief symbolische Bedeutung. So wird die bewußte Kombinationslust der älteren Romantik durch eine halb unbewußte ersetzt, die das wirkliche Leben wie die Dichtung als Gelegenheit zu phantastischen Erfindungen, die Dichtung wie das wirkliche Leben als eine Verknüpfung zufälliger Begebenheiten auffaßt. Tiecks Vertauschung der Gestalten vor und auf der Bühne wird erst nachgeahmt, dann überboten. Unter diesen Umständen entstehen „verwilderte Romane" („Godwi" 1801—1802), tolle Lustspiele („Ponce de Leon" 1801) und überreizte Märchen („Gockel Hinkel und Gackeleia" 1838). Jedesmal schwebt ein Muster vor: Tieck, die Spanier,

das Volksmärchen; jedesmal übertrifft Brentanos Lyrik die der Vorbilder, überwuchert aber alles andere, und was noch frei bleibt, verdeckt ein totgehetzter Witz, besonders in Wortspielen. Wunderschön sind die Sachen, in denen er Romantiker nur in der Stoffwahl ist, sonst ein einfacher lyrischer Erzähler: die ergreifende „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" (1817), der Freiligrath in der Entwicklung der deutschen Dorfgeschichte eine entscheidende Stellung angewiesen hat; die leider unvollständigen, in der Anlage etwas überkünstelten, aber in der Ausführung überaus köstlichen „Romanzen vom Rosenkranz" (erst 1852 erschienen). Wolfgang Menzel sagt schön: „Oft vertieft er sich in reiner Blumenlust in dem immer höher ihn überrankenden, immer üppiger ihn umdrängenden Blumenflor und unter dem immer düfteschwerer auf ihn niederschattenden Blütenüberhang, während kaum noch ein sonnenbeglänzter grauer Schein durch die bunte Farbenfülle blickt und an die Nähe der Kirche mahnt." Aber das Heiligenbild blickt doch aus diesen dichten Blumengirlanden siegreich hervor. Auch da bleibt eine starke Wirkung, wo die widerstreitenden Stimmungen knapp gegeneinander gestellt werden wie in dem Singspiel „Die lustigen Musikanten" (1803), das ein modernes Lieblingsthema: die Entfremdung zwischen dem Künstler und seiner Kunst zu ergreifendem Ausdruck bringt. Aber schon seine Satiren und Humoresken („Des Uhrmachers Bogs wunderbare Geschichte" 1807; „Der Philister vor, in und nach der Geschichte" 1812; jenes mit Görres gemeinschaftlich verfaßt) mit ihren Anleihen beim Schelmuffsky, mit der Pedanterie ihrer Witzhäufung, mit der Selbstgefälligkeit ihres Tons haben nur noch literarhistorische Bedeutung, seine unmöglichen Festspiele („Die Gründung Prags" 1815; „Viktoria und ihre Geschwister" 1817) trotz den man möchte sagen unvermeidlichen lyrischen Schönheiten auch die nicht.

Die Verbindung der süddeutschen mit der norddeutschen Romantik war eine durchaus persönliche. Brentanos Freundschaft mit Arnim führte zu der gemeinsamen Arbeit an „Des Knaben Wunderhorn" (1805—1808) — und zu Arnims Ehe mit Bettine.

Bettine von Arnim (geb. 1785 in Frankfurt; erster Besuch bei Goethe 1807; 1811 Heirat — „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" 1835, „Die Günderode" 1840, „Clemens Brentanos Frühlingskranz" 1844; gest. 1859) ist neben Kleist das größte dichterische Talent der jüngeren Romantik; denn sie überragt in der Kunst, reichem Inhalt eine vollendete Form zu geben,

den Bruder, in der Originalität Eichendorff, in der Vielseitigkeit des Stoffs E. Th. A. Hoffmann. Was die andern erstrebten und zum Teil sich selbst nur vortäuschten, das besaß sie von Kind an in reichster Fülle: die Kunst zu erleben. Und aus dieser Begabung heraus hat sie nun auch wie niemand sonst das größte dichterische Erlebnis der Zeit in ihr Wesen aufgenommen: niemand, ihre Antipodin Rahel vielleicht ausgenommen, hat Goethe erlebt wie sie. Ihr erstes und größtes Werk ist in der Form eines Briefromans — der einzigen glücklichen Nachahmung des „Werther" — der großartige Niederschlag dieses Erlebnisses: ein Versuch, das gesamte Leben wie der Natur so besonders der Menschen im Lichte Goethes zu erblicken. Es ist eins der reichsten Bücher in unserer Literatur, unerschöpflich in Eindrücken, Aussprüchen, Anregungen; in der Form ganz das was es sein soll: die stilisierte und gesteigerte Entwicklung des wirklichen Briefwechsels zwischen Goethe und Bettine; die Entfaltung einer flüchtigen, von seiner Seite nicht ohne Unbehagen vor der stürmischen Jugend aufgenommenen Begegnung zum Sinnbild des Verkehrs zwischen dem überlegenen Weisen und der verehrenden Jugend. Die Erziehung an Goethe ist vorbildlich dargestellt; ein Ideal, das in Wirklichkeit freilich auch Bettine selbst nicht erreichte. Dazu war sie nicht nur in ihrem ganzen Temperament zu ungoethisch — denn die romantische Unfähigkeit zu voller Entwicklung erkannte sie selbst an, als sie dauernd „das Kind" bleiben wollte, was denn ohne Gewaltsamkeit und Affektation nicht abgehen konnte. Aber vor allem war doch der Unterschied der Generationen zu groß: das aktive politische und soziale Bedürfnis, ein gewisses allgemeines Bedürfnis überhaupt sich nützlich und bemerklich zu machen, war nun an der Tagesordnung. So ward Bettine das Bindeglied zwischen Klassizismus, Romantik und Jungem Deutschland.

Die beiden nächsten Briefromane sind gleichfalls gesteigerte Darstellungen ihres wirklichen Verhältnisses zu der unglücklichen Freundin Caroline von Günderode und dem bewunderten und bewundernden Bruder Clemens. Im einzelnen weisen auch sie die glänzenden Eigenschaften des „Briefwechsels Goethes" auf, im ganzen fehlt ihnen die großartige Konzeption und Geschlossenheit. Doch gehören sie zu dem Hauptbuch, in dem nun das Verhältnis der jungen Dichterseele, das Verhältnis der Jugend unter den vornehmlichsten Gesichtspunkten gezeigt wird: zum Erzieher, zur Freundin, zum Bruder. Es folgen noch der Fürst („Dies Buch gehört dem König" 1843) und der Schüler („Ilius Pamphilius und die Ambrosia" 1848, dem bekannten

konservativen Publizisten Nathusius gewidmet); aber in ihnen ist die Kunst völlig, und auch der Reichtum des Erlebens überwiegend verschwunden.

Wie Bettine die persönliche Verbindung, so verkörpert „Des Knaben Wunderhorn“ die geistige Gemeinschaft Brentanos mit Arnim.

Ludwig Achim von Arnim (geb. 1781 in Berlin; 1801 Freundschaft mit Brentano, große Reisen; 1804 in Berlin mit Brentano zusammen, 1808 nach Heidelberg, Mittelpunkt der jungen Romantik; seit 1814 auf seinem Landgut; gest. 1831) ist im Gegensatz zu seinem in Lebenswildheit und dichterischer Schwärmerei fast spanisch-italienischen Freund der „deutscheste“ unter den Romantikern, wenn man nicht Ernst Moritz Arndt so nennen will. Seine Vorliebe gilt ebenso bestimmt dem deutschen 17. Jahrhundert wie die Brentanos Italien; und in den Freiheitskriegen war ihm die patriotische Teilnahme so selbstverständlich wie sie Brentano wunderlich schien. Sonst aber tat ihm das Anschauen Genüge, wo Clemens sich in irgendeinem erotischen, satirischen, pathetischen Abenteuer erregen mußte. Sein Leben war im ganzen einfach, das eines preußischen Edelmanns aus jener glänzenden Periode, in der wirklich einmal die Aristokratie der Geburt vielfach auch die des Geistes war: aus der Periode der Kleist, Eichendorff, Humboldt, der zahlreichen kleinen Sterne in Romantik und Nachromantik, all der Burgsdorff, Loeben, Falkenstein, von der Recke nicht erst zu gedenken. Seine Dichtung war im wesentlichen die eines romantischen Antiquars, der aus teilnahmsvollster Lektüre heraus vergangene Bücher und Zeiten wieder lebendig zu machen suchte und die Originalität der Erfindung, die ihm fehlte, durch die der Arabesken ersetzte; ein Buchillustrator, wenn er Bücher schreiben wollte, ein Dichter, wenn er Dichtungen herausgab. Seine Stärke war es, große Zeitbilder zu entrollen: mittelalterliches Bürgerleben in den „Kronenwächtern“ (1817), späteres in dem Drama „die Appelmänner“ (1813), mittelalterliches Studentenleben in „Halle und Jerusalem“ (1811), einer wilden Erneuerung von Gryphius' „Cardenio und Celinde“. In solchen bunten Zustandsgemälden ist er der würdige Sohn jener unvergleichlichen Periode der reproduzierenden Philologie, der würdige Freund der Brüder Grimm, der Genosse Uhlands. Der große Anlauf dagegen, den er in „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ (1809) nahm, um den Roman der Romantik zu schreiben: wie echtes inneres Leben an dem Scheinleben der Wirklichkeit zerbricht und sich wieder aufbaut, mißglückte, weil der Dichter sich jener poetischen „Gedankenflucht“ nicht zu erwehren vermochte, die an

jede aufblitzende Anregung eine Episode, eine Abschweifung, ein völliges Abirren vom Wege hängen muß. — Kein Romantiker hat Volkstümlichkeit heißer begehrt als Arnim; keinem unter ihren Dichtern ist sie so völlig versagt geblieben. Das Volk liebt die Verschwender nicht.

Volkstümlich aber wurde jene prächtige Gesamtleistung der Freunde Arnim und Brentano: „Des Knaben Wunderhorn". Philologisch ist diese Sammlung von „Volksliedern" schon deshalb nicht, weil die Begriffe Volkslied, volkstümliches Lied und Lied, das volkstümlich zu sein verdiente noch kühner als bei Herder vermengt werden; aber dichterisch ist sie. Mit innigem Behagen tauchten die beiden Romantiker in den Strom „altdeutscher" Poesie, wobei ihnen das negative Kennzeichen der Verschiedenheit von moderner Dichtung wichtiger war als irgendein positives. Sie wollten wirken, wollten dem Volk ein weltliches Gesangbuch stiften, und diese Volksmusik sollte eine neue Arbeitsamkeit der Nation wecken und begleiten: „Daß aber Volkstätigkeit wirklich fehle, wer zweifelt? Es fehlt an Krieg, es fehlt an Frieden; eine unerschwingliche Last wälzt sich den Söhnen auf." Es ist die Not der ersten Restaurationszeit, der der hochkonservative preußische Landedelmann Ausdruck gibt; einer dumpfen Zeit ohne Sang und Klang. Sie sollte wieder hochgemut werden und singen und schaffen. So, ganz auf Gegenwart und Zukunft gerichtet, vergaßen die Herausgeber freilich etwas zu sehr der Vergangenheit, dichteten um, schmuggelten ein, verdarben durch geschmacklose Überschriften (wie die greulichen „Von Geishaar" und „Von Mahlmehl" als Spaß über Schillers Don Caesar und Don Manuel!) den Eindruck. Aber es entstand doch eine köstliche Sammlung, die manchem Gedicht nachträglich die Volkstümlichkeit verlieh und die in die Unterschätzung aller ungelehrten Lyrik wieder einmal kräftig Bresche legte. — Noch höhere Volkstümlichkeit freilich erreichte und verdiente eine andere verwandte Gesamtleistung der jüngeren Romantik: die „Kinder- und Hausmärchen" (1815) der Brüder Grimm, in denen der oft, und gerade auch von romantischer Seite her, gemißbrauchten Form des Märchens sein Gattungscharakter und seine innere Reinheit wiedergegeben wurde.

Was Arnim und Brentano bei allem Reichtum poetischer Begabung fehlte: eine sichere Technik, eine feste Herrschaft über die eigene Erfindung, schließlich auch — eine eigene Weltanschauung, das hat den Werken E. Th. A. Hoffmanns ihre Dauer und Wirksamkeit verschafft.

Hoffmann hat viel mehr als die meisten seiner Genossen ein romantisches

Leben geführt. 1776 in Königsberg geboren, war er der Landsmann Kants — und Zacharias Werners; der Sohn einer kranken, von ihrem Gatten bald geschiedenen Mutter; als preußischer Richter in die Halbbarbarei des auf kurze Zeit annektierten „Neuostpreußen" in das polnische Plock geworfen (1802); Musikdirektor in Bamberg (1808); dann in Berlin, wo er als Kammergerichtsrat in der schmählichen Verfolgung Jahns nun seinen Mann stand auch gegen Minister und König; Mittelpunkt der berühmten Künstlerkneipe bei Lutter und Wegner gegenüber dem Schauspielhause, in der er sich selbst mit seinem ständigen Gegenüber, dem genialen Schauspieler Ludwig Devrient, geistreich karikierte; in den Schmerzen der lähmenden Rückenmarksdarre so tapfer wie sein Leidensgenosse Heine; so von merkwürdigen Erlebnissen bestimmt und sie doch beherrschend, hat er in den nur 46 Jahren seines Lebens — er starb 1822 — eine fast unheimliche Tätigkeit entfaltet: Beamter, Komponist, Maler, vor allem Romanschriftsteller („Fantasiestücke in Callots Manier" 1814—1815, „Elixiere des Teufels" 1815—1816, „Nachtstücke" 1817, „Klein Zaches genannt Zinnober" 1819, „Die Serapionsbrüder" 1819—1821, „Lebensansichten des Katers Murr" 1820 bis 1822).

Schon sein erster Biograph und Freund, J. E. Hitzig, meinte, daß man zwei Hoffmanns zu unterscheiden habe: den subjektiven, für den das Schauervolle und Skurrile das ihm eigentümliche Element bildete und den objektiven Erzähler natürlicher Vorgänge. Wer von beiden der echte war, darüber kann kein Zweifel bestehen. Das Grausige war bei Hoffmann der Ausdruck seines innersten Wesens, einer Herzensangst, mit der er der Wirklichkeit gegenüberstand. Daß er daneben die schlichte Erzählung pflegte, darin spricht sich sein Künstlertum aus, das ihn zu einer ununterbrochenen Produktion und zu immer neuen Versuchen auf verschiedenen Darstellungsgebieten trieb. In den Schöpfungen der ersten Art offenbart sich der Dichter, so wie Hoffmann den Zweck der Poesie verstand, in denen der zweiten lediglich der künstlerische Techniker.

Hoffmann theoretisierte gern und äußerte sich in seinen Erzählungen über die Aufgaben der Kunst bald mittelbar in eingestreuten Gesprächen, wie sie die Unterhaltungen der „Serapionsbrüder" reichlich bieten, bald unmittelbar in seltsam feierlichen Ansprachen an den geliebten, sehr geliebten, geneigten oder günstigen Leser. In einer dieser Anreden bezeichnet er einmal als sein Streben, „den Leser aus dem engen Kreise gewöhnlicher Alltäglich-

keit zu verlocken und ihn in fremdem Gebiet, das am Ende doch eingelegt ist in das Reich, welches der menschliche Geist im wahren Leben und Seyn nach freier Willkür beherrscht, auf ganz eigene Weise zu vergnügen" (Prinzessin Brambilla). Damit wird ein Grundtrieb seines Schaffens bezeichnet. Hoffmann, der sich, wie gesagt, im Leben unbehaglich fühlte, träumte von einem zweiten Reich, das die wahre Existenz biete, während das irdische Sein nur der Mißverstand der betörten Sinne sei. Die Sehnsucht nach einer höheren Heimat führte ihn zu dem seltsamen Motiv, seinen Gestalten eine Doppelexistenz zu verleihen. Ihrer Identität unsicher, im Zweifel, ob sie sie selbst sind oder nicht vielmehr andere Individuen, gehören sie bald der Gegenwart und zugleich der Vergangenheit an; bald sind sie Bewohner dieser Erde und zugleich Genossen einer außerirdischen Sphäre. Diese Fiktion von einem Doppelreich, das Hinüberschielen aus der einen in die andre Welt ist das eine Element seiner Poesie. Indem aber eine Art Verfolgungswahn hinzukommt, die Vorstellung, daß wo dem Menschen Gutes widerfahre, auch das Böse im Hinterhalt lauere, die Idee der feindlichen Macht, des feindlichen Prinzips, die Ahnung geheimer Schicksale, entsteht das Grausige und Schauervolle. Hoffmann sucht es meist durch die Ingredienzen des Humors und der Ironie zu mildern. Sein Humor, auf den er sich viel zugute tut, ist aber nicht befreiend, sondern nur bizarr und skurril (ein Lieblingswort Hoffmanns) und gar zu schonungslos, seine Ironie, die er mit besonderer Meisterschaft handhabt, ätzend. So konnte der sanfte Eichendorff von ihm sagen, daß er das Dämonische ins Diabolische verkehrte.

Eigentümlich ist Hoffmann, daß er bei der Mischung der beiden Welten die irdische mit erstaunlichem Wirklichkeitssinn schildert. Nach seiner Ansicht soll der Dichter vor allem ein Seher im eigentlichsten Sinne des Wortes sein. Nur was er durch und durch geschaut hat, soll er verkünden dürfen. Sein Malerblick befähigte ihn, diesem Ideal nahe zu kommen, und die starke Wirkung seiner Schöpfungen beruht nicht zum geringsten Teil wie auf der treuen Beobachtung des Lebens so auf der Plastik seiner Darstellung. Als Goethe, der später hart über Hoffmann urteilte und von seinen Erzählungen als krankhaften Werken eines leidenden Mannes warnend sprach, zum erstenmal etwas von ihm gelesen hatte — es war der „Meister Floh" — schrieb er an Karl August, daß ihm das Buch viel Vergnügen verschafft habe. „Es ist nicht zu leugnen," bemerkte er, „daß die wunderliche Art und Weise, wie er das bekannteste Lokale, gewohnte, ja gemeine Zustände mit unwahrschein-

lichen, unmöglichen Vorfällen verknüpft, einen gewissen Reiz hat, dem man sich nicht entziehen kann." Mit der Fähigkeit der plastischen Darstellung verband Hoffmann einen ausgesprochenen Sinn für groteske Komik, besonders für seltsam aussehende Persönlichkeiten, deren wunderlichen Habitus er mit unnachahmlicher Kunst zu schildern weiß. Wer, der je die Novelle „Signor Formica" gelesen hat, vergißt die ins Theater ziehende Gruppe Pasquale Kapuzzi am Arm die holde Marianna, Splendiano Accoramboni und das kleine Scheusal Pitichinaccio? Hoffmanns künstlerischer Blick hat auch bewirkt, daß, so ungelenk seine früh in Manier verfallende Sprache, um so treffsicherer sein Darstellungsstil im höheren Sinn d. h. Führung und Aufbau seiner Erzählungen ist. Er war ein eminenter Techniker, der sich auf Entwicklung und Steigerung vorzüglich verstand. Seine Hauptstärke ist die Spannung, die Fähigkeit, Geheimnisse nach und nach zu enthüllen, die Lösung kunstvoll hinauszuschieben, den Leser ganz nahe heranzuführen, um seine Neugier zunächst doch wieder nur zum Teil zu befriedigen oder ganz unbefriedigt zu lassen. Auch eine Pointe wußte er — das beweisen etwa die eben erwähnte Novelle „Signor Formica" und die ganz besonders gelungene kleine Erzählung aus den Serapionsbrüdern „Aus dem Leben eines bekannten Mannes" — meisterhaft vorzubereiten und zuzuschleifen.

Wo Hoffmann Traum und Wirklichkeit kunstvoll gemischt hat wie im „Goldenen Topf", in „Klein Zaches", in der trefflichen Erzählung „Die Brautwahl" aus den Serapionsbrüdern oder etwa im „Meister Floh", da erreicht er eine Höhe, die es begreiflich erscheinen läßt, daß wie er schon seit langem in Frankreich eine eigentümliche Verehrung genießt, er nun auch in Deutschland eine Gemeinde gefunden hat und in jüngster Zeit ihm auch tüchtige wissenschaftliche Untersuchungen und Ausgaben wie die von Georg Ellinger, Karl Georg v. Maaßen und Hans v. Müller gewidmet worden sind. Wo ihn jedoch die exzentrische, bis zur zerstörenden Flamme aufglühende Phantasie, die, wie er selbst einmal sagt, seinem überreizten Gemüte eigen war, übermannt, da ensteht ein wüster Schauerroman wie die „Elixiere des Teufels" oder ein sinnverwirrendes Capriccio wie die „Prinzessin Brambilla".

Hoffmanns historische Novellen, in denen er hübsch auf der Erde bleibt, wie der „Artushof", „Meister Martin der Küfner" und der „Kampf der Sänger", in die zum Teil freilich auch die dritte Welt hineinspielt, haben heute eine Art klassischer Geltung erlangt. Nicht ganz mit Recht, wenn auch

ihre Wirkung eine große war. Haben doch die beiden zuletzt genannten Richard Wagner zu den „Meistersingern" und zum „Tannhäuser" angeregt. Man traut dem Schalk Hoffmann nicht recht bei der Schilderung des altdeutschen Lebens, die einen süßlichen Beigeschmack hat. Hier mag Fouqué Pate gestanden haben.

Der Romantiker Hoffmann hat auch zwei Kindermärchen verfaßt: „Nußknacker und Mausekönig" und „Das fremde Kind". Allein hier fehlte ihm denn doch die für so zarte Gebilde unerläßliche Vorbedingung der Schlichtheit und Ungebrochenheit. Das gibt der Dichter selbst in der Unterhaltung der Serapionsbrüder zu, die sich an die fingierte Vorlesung der Märchen knüpft.

Hoffmanns literarische Stellung wird von Jean Paul und der Romantik bestimmt. An jenen erinnert die Form der Darstellung, von dieser überkam er die Anschauung. Eine besondere Liebe hatte er für Heinrich v. Kleist, den er in seinen Werken wiederholt mit höchstem Lob erwähnt und dessen Bedeutung er als einer der ersten gewürdigt hat. Ihm verdanken wir auch den Nachweis der Hauptquelle des „Michael Kohlhaas". Beide begeben sich gern in die Welt des Wunderbaren und Mystischen, beiden gemeinsam ist das Interesse am Magnetismus und Somnambulismus wie ihre Verwertung in der Poesie. Hoffmann hat sich aber auch Kleist zum Muster genommen, indem er eine Haupteigentümlichkeit seiner Erzählungsart: die genaue Beobachtung der Gestalten auf ihre Gesten hin bewußt nachahmt. Eine Stelle wie die folgende aus dem Eingang des „Magnetiseurs": „Und doch, fuhr er fort, die Hand wieder zurückziehend und aus dem Lehnstuhl vorgebeugt beide Arme auf die Knie stützend" könnte geradezu von Kleist geschrieben sein.

Heinrich v. Kleist wurde ein und ein halbes Jahr nach Hoffmann am 18. Oktober 1777 in Frankfurt a. d. Oder geboren. Mit fünfzehn Jahren trat er getreu der Familientradition in das preußische Heer ein, wurde 1797 Leutnant, nahm aber unbefriedigt von seiner Tätigkeit 1799 den Abschied, um sich mathematischen und philosophischen Studien zu widmen. Nach drei Semestern macht er den vergeblichen Versuch, sich dem Staatsdienst zu widmen. Von 1801—1805 reist er unstet mit kurzen Ruhepausen durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz und wieder Deutschland. Am Beginn dieser von furchtbaren inneren Kämpfen erfüllten Zeit der Gärung, Kämpfen, die ihn dem Selbstmord naheführten und einen völligen physischen und psychischen Zusammenbruch bewirkten, entdeckt er seinen Dichterberuf. Im Mai

1805 übernimmt er ein staatliches Amt in Königsberg, das er im Januar 1807 wieder verläßt, um nach Berlin zu wandern. Hier wird er als der Spionage verdächtig festgenommen und als Gefangener nach Frankreich gebracht. Ende Juli 1807 siedelt er nach Dresden über, wo er dem Körnerschen Kreis, Ludwig Tieck, Gotthilf Heinr. v. Schubert u. a. nähertritt und mit Adam Müller Freundschaft schließt. Mit ihm gibt er die Zeitschrift „Phöbus“ heraus (Januar bis Dezember 1808). Im April 1809 reist Kleist nach Österreich und läßt sich in Prag als politischer Agitator nieder. Am 4. Februar 1810 erscheint er wieder in Berlin, wo er vom Oktober bis April 1811 eine eigene Zeitung, die „Berliner Abendblätter“, herausgibt. Am 21. November 1811 geht er mit Henriette Vogel freiwillig in den Tod.

Kleist gehört zu den problematischen Naturen der deutschen Literaturgeschichte, ja in seiner Mischung von Kindlichkeit und Reife, Weichheit und Schroffheit, Zaghaftigkeit und Entschlossenheit ist er vielleicht die problematischeste. Wie er sich ins Leben nicht schicken konnte, so läßt sich seine Erscheinung auch nicht in die üblichen literarischen Fächer zwingen. Man hat darüber gestritten, ob er überhaupt der romantischen Schule zuzuweisen ist oder nicht. Auf die Frage, die übrigens von geringem Belang ist, gibt es keine unumwundene Antwort. Wenn sich Kleist in der Wahl der Stoffe vielfach als Romantiker erweist, besonders wo es gilt die heimische Vorzeit zu schildern, so behandelt er nicht minder antike Vorwürfe. Und in der Gestaltung huldigt er zwar den Tendenzen der neuen Schule wie etwa in der Vorliebe für das, was man mit G. H. v. Schubert die Nachtseite der Natur zu nennen pflegt. Allein was Heinrich v. Kleist vor allem auszeichnet, ist eigenwilligste Selbständigkeit. Er war natürlich wie jeder Dichter bei den Besten zu Gaste und hat ihr Frohmahl niemals bestohlen, immer genossen. Man hat, wenn auch geringe Einflüsse Shakespeares und Schillers, neuerdings auch von Cervantes bei ihm festgestellt, aber sein ganzes Wesen und Trachten ging dahin: er selbst zu sein. Er gehört zu den wenigen Auserwählten, die den Stoffen ihr Recht lassen und sie gleichzeitig unter das Gepräge ihrer eigentümlichen Natur zwingen.

Von der Romantik scheidet ihn besonders sein unermüdliches Streben nach einer strengen und geschlossenen Kunstform. Wie bezeichnend ist es, daß, als Arnim und Brentano Kleist kennen lernten, beiden als hervorstechendste Eigentümlichkeit sein ungeheuer schweres und mühsames Schaffen auffiel! Sie selbst folgten ziemlich sorglos ihren Einfällen und Launen. Kleist aber rang

gewaltig mit seinen Aufgaben. Von seinem Gedicht an die Königin Luise kennen wir drei recht verschiedene Fassungen. Und was wir von seinem Kampf mit dem Drama „Robert Guiskard" erfahren, ist selbst eine Tragödie. „Ich habe nun," schrieb er über das Werk seiner Schwester, „ein Halbtausend hintereinander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei." Und wenn er dann weiterhin in dem ergreifenden, wundersamen Briefe davon spricht, daß in der Reihe der menschlichen Erfindungen diejenige, die er gedacht habe, unfehlbar ein Glied sei, so erfahren wir, worauf er hinauswollte: das Ideal eines neuen eigenen Stils schwebte ihm als höchstes Ziel seiner Bestimmung vor. Mit ihm wollte er den Kranz der Unsterblichkeit pflücken. Durch den klugen alten Wieland, bei dem Kleist einmal längere Zeit Aufnahme fand und der seiner Schweigsamkeit eine Deklamation aus der Dichtung zu entlocken verstand, wissen wir, in welcher Region sich seine Gedanken über das neue Ideal der Tragödie bewegten. An nichts geringeres dachte er als an eine Verschmelzung des antiken und modernen Stils. „Wenn," schrieb Wieland nicht lange, nachdem er Teile des Werkes kennen gelernt hatte, „wenn der Geist des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein, was Kleists Tod Guiskards des Normannen ... Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer Literatur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist." Den „Guiskard" warf Kleist, an seiner Vollendung verzweifelnd, ins Feuer. Nur ein kleines Bruchstück veröffentlichte er später aus dem Gedächtnis. Wie weit die kühnen Träume seines jugendlichen Überschwangs in Erfüllung gingen, wird eine kurze Übersicht über sein Schaffen erweisen.

In seinem ersten Werk, der „Familie Schroffenstein" (1802), einer Dichtung, die Kleist, als sie von fremder Hand anonym veröffentlicht war, verleugnete, zeigt sich das Neue seiner Kunst noch spärlich. Reminiszenzen aus Shakespeare und Lessing sind ebenso sichtbar wie Deklamationen in der Art Schillers begegnen. Die starke und sichere Komposition, die glückliche Bewältigung eines ebenso komplizierten wie unerfreulichen, an das kommende Schicksalsdrama mahnenden Stoffes deutet aber schon auf den geborenen Dramatiker. Und die Liebesszene am Schluß in ihrem geheimnis-

vollen Zauber und der anmutigen Grazie kündet den Meister in der Darstellung zarter Seelenregungen.

Das Mysterium der Liebe war es auch, das Kleist zu der Behandlung des „Amphitryon"stoffes trieb. Ein Lustspiel nach Molière ist das 1805 gedichtete, 1807 erschienene Werk auf dem Titel genannt, und äußerlich ist es auch nur eine etwas frei schaltende Übersetzung, in Wahrheit jedoch eine Verdeutschung im edelsten Sinne des Wortes. Einem leichtfertigen, pikanten Stoff läßt der Bearbeiter seine Komik, ja verstärkt sie, nicht ohne auch sie innerlich zu wandeln und mit deutschem Geist zu erfüllen. Zugleich stattet er ihn aber mit einem tiefen geheimnisvollen Ernst aus und steigert ihn mit kühnem Dichtergeist zu mystisch-pantheistischer Höhe mit leiser Hindeutung auf den christlichen Mythus von der unbefleckten Empfängnis. In der Schöpfung Alkmenens, einer der reinsten und schönsten Frauengestalten aller Dichtung, hat diese unerhörte Umwandlung eines frivolen Stoffes ihr Recht gefunden.

Der „Amphitryon" bewies, daß Kleists schwerer düsterer Seele auch der derbe Humor nicht fremd war. Im „Zerbrochenen Krug", dem Lustspiel eigener Erfindung (1805 vollendet, am 2. März 1808 zum erstenmal in Weimar aufgeführt, 1811 im Druck erschienen), bewegt er sich ausschließlich auf diesem Gebiet. Mit glücklichem Griff wählt er als Lokal die klassische Heimat des humoristischen Genrebildes, auf dem sich freilich mehr märkische als niederländische Gestalten tummeln. Aber wie echt sind diese Bauern, von denen das landläufige Theater bis dahin nur übel verschönte Abbilder kannte! In der Hauptperson, dem Dorfrichter Adam, der das Urteil über eine Tat zu sprechen hat, als deren Urheber er sich selbst im Laufe der Verhandlung erweist, gelang Kleist eine Charakterfigur von echtester Lebenswahrheit und Lebensfülle, vielleicht zu reich in der Häufung von Einzelzügen. Das Lustspiel gehört zu den in der Weltliteratur nicht zahlreichen dramatischen Werken, deren Handlung ein schon geschehenes Ereignis bildet, dessen Ursprung sich dem Hörer nach und nach enthüllt. Bei diesem analytischen Verfahren konnte Kleist seinem Hang, den Dialog durch Fragen und Wiederholen zu beleben, so recht frönen. Aber wie er hierin übertreibt — Maßhalten war nicht Kleists Sache — so tut er auch sonst des Guten zu viel. Die kunstvoll angelegte Spannung wird zu sehr gedehnt, die Bemühung, das Stoffliche durch psychologische Momente zu heben, ist gar zu sichtbar. Jedenfalls war er der damaligen Schauspielkunst damit vorausgeeilt, und gewiß

wurde diese Überflügelung der Zeit für die erste so unglücklich verlaufene Aufführung in Weimar verhängnisvoll.

Hatte Kleist schon in diesen drei Dichtungen dem Hergebrachten getrotzt, so wandte er sich in der „Penthesilea“ (1806—1807, erschienen 1808) mit der größten Entschiedenheit gegen die gültigen Anschauungen. Eine antike Heroensage wählt er zum Vorwurf, aber nicht, um sie in dem Geist zu behandeln, den Winckelmann aus dem klassischen Altertum herauslas und von dem Goethe seine Poesie befruchten ließ. Nicht Schönheit, Einfalt und stille Größe, sondern Leidenschaft, die er bis in ihre Urgründe verfolgt, und Wahrheit sind seine Leitsterne. Die Verwirrung des Gefühls, für Kleist so oft der Ausgangspunkt der Konzeption, ist auch hier das Grundthema. Und diesmal ist es die geheimnisvolle Verwandtschaft der Extreme von Affekten, deren sich die grüblerische Psychologie des Dichters bemächtigt hat. Wie sich in der Frauenseele Liebe in Haß und Haß in Liebe wandeln, will er glaubhaft machen. Die Art, in der er die Aufgabe löste, wird trotz allen Übertreibungen, Verirrungen und Geschmacklosigkeiten im einzelnen, immer ein Gegenstand der Bewunderung bleiben. Mit kühnster Unerschrockenheit zieht er die äußersten Konsequenzen seiner Auffassung, wenn er darstellt, wie die Heldin halb Furie halb Grazie den geliebten Gegner von Hunden in Stücke reißen läßt und selbst den Zahn in seine Brust schlägt. Und wie er bei Penthesilea der Schranken nicht achtet, die der hergebrachte Stil der Behandlung antiker Stoffe errichtet hatte, so geht er auch in der Charakteristik ihres Partners seine eigenen Wege. Achilles ist nicht der konventionelle pathetische Held, sondern stark Naturbursche. Ihm widersteht's, es macht ihm Übelkeiten oder das Blut schießt ihm ins Gesicht, wenn er den Zug um des Odysseus Lippe sieht. Was Kleist mit diesen Natürlichkeiten erstrebt, ist klar. Er will die starre Antike beleben, und wir ahnen hier, was ihm bei der Schöpfung des neuen Stils am Herzen lag. Durch Realismus will er das Heroische würzen, um es den Forderungen moderner Empfindung anzupassen, es zu vermenschlichen.

Daß die Grundstimmung dieser Tragödie aus Kleists eigener Seele floß, bestätigt ein Selbstbekenntnis des Dichters: mein innerstes Wesen liegt darin, schrieb er, der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele. Sie ist ein Nachklang seiner Kämpfe um den Guiskard, der himmelstürmenden Hoffnungen und des verzweiflungsvollen Zusammenbruches, der Ausdruck eines von schauerlichen Gegensätzen zerrissenen Gemütes, das in Worten voll Schönheit und Leidenschaft nach Befreiung ringt.

Das „Käthchen von Heilbronn“ (1808, gedruckt 1810), hat Kleist selbst als die Kehrseite der Penthesilea bezeichnet, als ihren andern Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung als jene durch Handeln. „Sie gehören,“ sagt er ein andermal, „wie das Plus und Minus der Algebra zusammen und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.“ Gleichwohl sind die Dichtungen, deren beherrschende Gestalten diese Frauen sind, verschieden wie Tag und Nacht. Durch nichts wird Kleists künstlerische Genialität heller beleuchtet. Das „Käthchen von Heilbronn“ schlägt mehr in die romantische Gattung, schrieb der Dichter an Cotta, als er ihm das Werk anbot. In Wahrheit ist es seine romantischeste Schöpfung stofflich wie hinsichtlich der Behandlung, besonders durch den märchenhaften Einschlag. Mit bewunderungswürdigem Instinkt, ohne sich allzu ängstlich um das Zeitkolorit zu bemühen, hat Kleist die mittelalterliche Welt der poetischen Tradition — die wirkliche war anders — mit ihrem Femgericht, Zweikampf, Gottesurteil, Weiberraub und Rettung, Stürmung und Brand einer Burg usw. lebendig zu machen gewußt. Aus dieser Welt voll Unruhe und Wirrnisse leuchtet ein Frauenbild von einziger Schönheit: eine Jungfrau, von dem Liebreiz himmlischer Unschuld umflossen, unberirrbar in ihrer Hingabe an den Mann, dem sie und der ihr bestimmt ist, von hinreißender Naturwahrheit und zugleich von dem strahlenden Glanz höchster Poesie verklärt. Mit derselben unerbittlichen Konsequenz, mit der Kleist in der Penthesilea den herben Stolz, die düstere, verwirrte, blutrünstige Leidenschaft eines Frauenherzens darstellt, schildert er hier die hingebende Demut und helle Gläubigkeit der ihrem sicheren Gefühl vertrauenden liebenden Seele. Unbekümmert um die Einwände moderner Anschauung bleibt er fest auf dem Boden des Märchens und verschmäht auch seine Drastik nicht. Er scheut nicht vor Härten, ja Ausbrüchen der Roheit zurück, erspart uns nicht ein weibliches Scheusal und schafft zu guter Letzt in dem viel angefochtenen Schluß die Schwierigkeit des Standesunterschiedes im Geiste dieser naiven Kunst aus der Welt. In der Form herrscht wieder jene ihm so eigene Vermischung des Natürlichen mit dem Stilisierten. Die Verse vermeiden so wenig dialektische Wendungen und die Redeweise des Alltags wie die gehobene Sprache. Und der Held in seiner derben männlichen Kraft und verhaltenen, nur einmal in einem schwärmerisch schwungvollen Monolog sich ergießenden Weichheit steht wieder meilenfern von dem üblichen Typus ab.

Die beiden letzten Dramen sind historischen Charakters. In dem Wandel

weniger Jahre war aus dem von dem Humanitätsideal seines Zeitalters erfüllten Weltbürger ein leidenschaftlicher Freund des Vaterlandes geworden, dem die Not des Staates ins Herz brannte. In von Empörung geschwellten Gedichten und Aufsätzen, die erst nach seinem Tode und zumeist recht lange danach gedruckt wurden, suchte er den Haß gegen die Unterdrücker zu schüren. Nun wollte er in einem größeren Werk, einem Drama, seinem Volke einen Spiegel vorhalten. Nach der „Minna von Barnhelm" ist die „Hermannsschlacht" (Ende 1808, gedruckt 1821), „die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt", aber freilich von ganz andrer Art, was nicht bloß die Folge der leider gänzlich veränderten Zeitumstände war. Kleist erweist auch hier seine eigenwillige Originalität. Wie man von einem Schlüsselroman spricht, so könnte man dieses Werk ein Schlüsseldrama nennen. Kleist will die Lage seines Vaterlandes darstellen und den Weg der Rettung zeigen. Die politischen Verhältnisse verbieten eine direkte Schilderung, und so wählt er einen analogen Fall aus der Geschichte Deutschlands: die Eroberung Germaniens durch die Römer und seine Befreiung. Natürlich ist ihm dabei die historische Wahrheit gleichgültig. Vielmehr spickt er die Dichtung absichtlich mit Anspielungen auf Vorkommnisse und Persönlichkeiten seiner Zeit. „Damals," schrieb Dahlmann im Jahre 1840 an Gervinus, „verstand jeder die Beziehungen, wer der Fürst Aristan sei, der zuletzt zum Tode geführt wird, wer die wären, die durch Wichtigtun und Botenschicken das Vaterland zu retten meinten." Wie er nun aber seine Aufgabe löst, ist eine neue Probe seiner Genialität. Er schuf sich, da ihm die Wirklichkeit für seinen Helden kein Vorbild bot, das Idealbild eines Herrschers und Diplomaten, wie ihn nach seiner übrigens recht subjektiven und wohl etwas naiven Auffassung das geknechtete Vaterland zu seiner Befreiung brauchte. Aber diese rein innerlich geschaute Gestalt ist so wenig abstrakt, daß er in seinem Hermann einen Helden von strotzender Lebensfülle vor uns hinstellt. Ein Triumph dichterischer Intuition. Diese Mischung von Naturkraft und Verschlagenheit, von Humor und Innigkeit ist ebenso anziehend wie menschlich wahr. Auch in der schelmisch naiven Thusnelda, deren gekränkter Stolz in grausame Rache umschlägt, beweist Kleist seine gewaltige Kunst der Menschenschöpfung. Sie ist wie Hermann aus den Zeitverhältnissen heraus zu verstehen: brav, aber ein wenig einfältig und eitel wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren. So schilderte sie Kleist selbst seinem Freunde Dahl-

mann. Dann ist noch Marbod eine meisterhaft gelungene Figur, auch Varus in seinem Römeranstand und Stolz mit sicheren Strichen gezeichnet. Bei den übrigen so zahlreichen Gestalten vermissen wir Kleists individualisierende Schärfe. Das erklärt sich aus der Eile, mit der er das Werk hinwarf. Um so bewunderungswürdiger ist die Kunst, mit der er den undramatischen Stoff im übrigen den Bedingungen der Szene anpaßte. Die Eilfertigkeit ist wohl auch die Ursache, daß die Verse noch härter und ungelenker sind als in den anderen Dichtungen. Wohlklang und Rhythmus war diesem begnadeten Poeten versagt. Die Maßlosigkeiten hingegen, die auch hier wieder begegnen (Thusneldas Rache an Ventidius und daß Hallys Leiche in fünfzehn Stücke zerlegt zur Aufreizung der Stämme versendet wird) sind nicht zufällig, sondern der echte Ausdruck des gigantischen Hasses, dessen Kleist fähig war. Doch was will das bedeuten gegenüber dem Höchsten, das ihm in diesem Werk gelang? Ein Gelegenheitsstück lag ihm im Sinn, nur für seine Zeit und ihre ganz bestimmten Verhältnisse berechnet, und es wurde eine Dichtung von unvergänglicher Dauer. Niemals bis dahin war einem Tendenzstück ein solches Los beschieden.

Der „Prinz von Homburg" (1810, gedruckt 1821) ist die Krone des Kleistschen Lebenswerkes. Hier ist der Dichter dem Ideal des neuen Dramas, das ihm vorschwebte, am nächsten gekommen. Die Liebe zum Vaterland, die ihm die „Hermannsschlacht" eingab, ist auch bei der Konzeption dieser Schöpfung wirksam, aber von den Schlacken des Augenblicklichen befreit, veredelt und vertieft. Der Wert des Vaterlandes ist nicht wie dort selbstverständliche Voraussetzung, sondern wird durch die Vorgänge und die an ihnen beteiligten Menschen erprobt und erwiesen. Ein Thema der Weltliteratur: der Konflikt zwischen Individuum und Konvention, zwischen dem Einzelwillen und der herrschenden Macht, ist der Vorwurf des Werkes, wird aber — das ist von Kleist nicht anders zu erwarten — neu und eigenartig behandelt. Friedrich Hebbel, von Jugend auf ein glühender Verehrer Kleists, schrieb im Jahre 1850, als die Schätzung des Dichters noch auf einen recht kleinen Kreis beschränkt war, einen wunderhübschen Aufsatz über die Dichtung, in dem er mit kongenialem Scharfblick die ihr zugrunde liegende künstlerische Idee enthüllte. In einer meisterhaften Analyse zeigt er die Vielgestaltigkeit und Lebensfülle des poetischen Organismus und wie die Motive des psychologischen Aufbaus ineinandergreifen, so daß in der Gestalt des Prinzen der Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorge-

führt wird. Mit Recht sieht er in diesem letzten Moment einen besonders eigentümlichen und originellen Zug des Dramas. Während in ihm gewöhnlich der Held schon völlig fertig auftritt, wählt sich Kleist zur Hauptgestalt einen liebenswürdigen, tapferen, ruhmbegierigen und siegesgewissen Jüngling, der durch Unbesonnenheit vom Gipfel des Glücks hinabgestürzt und in Kleinmut versunken den Halt der Persönlichkeit verliert und erst allmählich sich selbst findet. Mit welch feiner Seelenkunde Kleist diese Entwicklung durchführt, zeigt Hebbel mit liebevoller Einfühlung. Hebbel, der den „Prinzen von Homburg" für eine Tragödie hielt — es kommt hier jedoch auf den Gattungsbegriff nicht an — sieht auch darin etwas Neues, daß in der Dichtung durch die bloßen Schauer des Todes erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Er findet hier eine ganz neue Gestalt der Tragödie. Davon ist jedenfalls so viel richtig, daß Kleist das kühne Wagnis gelungen ist, einen bis an den Rand der Tragik geführten Konflikt mit Hilfe fast lustspielmäßiger Züge psychologisch völlig überzeugend zu lösen.

So wie der Dichter den Dichter sah, müssen auch wir das Werk betrachten, und alle Rätsel schwinden. Gewiß sind Widersprüche vorhanden, aber hat Kleist nicht Menschen geschaffen? Auch sachlich ist die Lösung erquicklich, indem zwischen Gesetz und Empfindung ein harmonisches Gleichgewicht hergestellt wird. „Ich habe niemals schöner," schrieb Wilhelm Grimm an Arnim, „die Macht des Gesetzes und die Anerkennung des Höheren, vor dem auch das Gesetz zerfällt, dargestellt gefunden." Bei allen Schauern der Tragik ist etwas Heiteres und Sonniges über die Dichtung gebreitet. Es sieht fast aus, als habe sich Kleist endlich — so kurz vor seinem Tod! — mit der gebrechlichen Welt versöhnt. Mit feinster Berechnung hat er den fröhlichen Ausgang vorbereitet und dem Charakter des Kurfürsten bei aller Festigkeit und Strenge doch nicht den Sinn für die Rechte des Herzens vorenthalten. Die Gestalt des Herrschers ist an sich ein Meisterwerk. Nicht oft ist überlegene Majestät mit solchem Glücke poetisch verkörpert worden. Der Zusatz von Milde, Humor und feiner Ironie hat die Menschlichkeit nur erhöht. Dem Kurfürsten steht seiner würdig hinreißend in ihrer Anmut und tapferen Selbstsicherheit die Prinzessin Natalie gegenüber. Im Prinzen selbst aber hat Kleist wohl seine eigentümlichste Gestalt geschaffen: Soldat und Träumer, Held und reizbarster Nervenmensch. Die vielverschriene Szene, da der siegreiche Feldherr, der sich vorher allzu kühn ins Schlachtengetümmel gestürzt hat, nach dem

Anblick seines offenen Grabes die elendeste Todesfurcht äußert, sie bedarf heute nicht mehr der Rechtfertigung. Wer noch nicht begreift, daß sein Verhalten seelisch begründet, ganz im Sinne der dichterischen Intention, dem Plane wie dem Geist des Dramas angemessen, also organisch, überdies aber auch menschlich wahr und poetisch ist, der lese nach, was Hebbel darüber in dem erwähnten Aufsatz sagt.

Was die „Hermannsschlacht“ als Tendenzstück, ist der „Prinz von Homburg“ als historisches Drama: der Gipfel der Gattung, geschichtlich und zugleich ins allgemein Menschliche reichend, national, ohne engherzig zu sein, echt patriotisch ohne das hohle Pathos, das von Dichtungen dieser Art unzertrennlich scheint.

Bei den Erzählungen (1810—1811, doch waren die meisten vorher ganz oder fragmentarisch in Zeitschriften erschienen; ein allem Anscheine nach vollendeter, 1816 noch vorhandener zweibändiger Roman ist leider verloren gegangen) müssen wir uns kurz fassen, aber nicht etwa, weil sie nicht auf der Höhe der Dramen stünden. Daß diese noch von Treitschke (allerdings vor einem halben Jahrhundert) ausgesprochene Ansicht falsch ist, erweist etwa Erich Schmidts vortreffliche, in Art und Wesen der Kleistschen Epik tief eindringende Einleitung zu den Novellen, die seine mustergültige Ausgabe der Werke des Dichters bietet. Kleists künstlerische Strenge tritt in den Erzählungen stärker hervor als in den Dramen. Er geht von dem Urbegriff der Novelle aus, wonach sie außerordentliche, sonderbare, womöglich unerhörte Begebenheiten darzustellen hat. Die Ereignisse werden Schritt für Schritt und so entwickelt, daß Dinge und Personen sich gewissermaßen selbst schildern. Der Dichter tritt persönlich fast völlig zurück. Er mischt keine Reflexionen ein und ist selbst in der Beurteilung äußerst zurückhaltend. Höchstens gibt einmal ein Beiwort oder ein Sätzchen seinen Standpunkt an. In dieser herben Sachlichkeit ist er ganz unromantisch. Auch bietet er so wenig Seelenmalerei wie breite Naturschilderungen. Wenn er gleichwohl die stärksten Wirkungen erreicht, so dankt er das seiner gewaltigen Darstellungskunst: der jeder Schwierigkeit gewachsenen Komposition und der unübertroffenen Anschaulichkeit. Das Stoffgebiet der Erzählung ist sehr mannigfaltig, und wieder ist hauptsächlich starke Leidenschaft die Triebfeder der Ereignisse. Die umfänglichste „Michael Kohlhaas“ ist auch die bedeutendste. Sie gilt mit Recht für ein Meisterwerk der gesamten deutschen Novellenliteratur. Die Zeit ist vorüber, da man annahm, daß dem Dichter gegen

Ende der Erzählung „die Kraft versagt, die Gestalten unter seinen Händen zerfließen und die so herrlich begonnene Fabel in willkürlichen Visionen endet", oder, wie Treitschke sich noch schärfer äußert, daß das schöne Gedicht, ein Werk seiner reifsten Jahre, ganz und gar verwüstet wird. Wir wissen jetzt, daß diese Schlußpartie durchaus im Geiste der ursprünglichen Konzeption liegt, ja unentbehrlich ist. Nur so konnte Kohlhaas, den sein Rechtsgefühl zum Räuber und Mörder machte, jene verdiente Genugtuung zuteil werden, mit der er, von Gefühlen ganz überwältigt, heiter und befriedigt die Welt verläßt.

Lange hat man sich gesträubt, Kleist den Rang eines Klassikers zuzusprechen, auch ideenlos hat man ihn genannt. Nun, wir sind in Deutschland ein wenig verwöhnt. Wir stellen an den Geist unserer Dichter hohe Ansprüche. Weil wir das Glück haben, daß unsere größten auch gewaltige Denker waren, sind wir dazu berechtigt. Aber die Welt der Kunst ist nicht identisch mit der Welt der Gedanken. Kleist ist vor allem Schöpfer und Gestalter und als solcher, wie wir wiederholt sahen, von einer bei uns nicht häufigen Strenge, die ihn zwingt, das Niveau der Charaktere nicht zu überschreiten. Das ist der Grund, daß wir Sentenzen und Reflexionen bei ihm nicht oft begegnen. Im übrigen strebte er nicht nur nach Wissen und universaler Bildung — der ideenlos Genannte legte sich in seiner Jugend ein Ideenmagazin an — sondern er rang auch nach einer Weltanschauung. Und tief wurzelte dieser Drang in seiner Seele. Als ihn das Studium der Kantischen Philosophie lehrte, daß die Menschen nicht die Dinge selbst, sondern nur ihre Erscheinungen wahrnehmen — bestimmt Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht — erfuhr er eine der schwersten Krisen seines an Katastrophen so reichen Lebens. Kurz, dieser Dichter der Gefühle und Leidenschaften wohnte auch im Reiche der Gedanken. Das erweisen genügend Dichtungen wie „Amphitryon", „Prinz von Homburg" und „Michael Kohlhaas", die ihre Wurzeln in den Boden einer tiefen Symbolik erstrecken, ohne daß — und darin beruht mit ihre Größe — der Dichter selbst mit dem Finger darauf weist. Und wie ungelenk und seltsam er uns vielfach kommt, wie unausgeglichen die meisten seiner Werke sind, in denen sich mit dem Höchsten Wunderliches und Kindliches mischt, die Herkunft aus dem Genieland verleugnet dieser Dichter, der in der deutschen Grammatik nicht sicher ist, niemals. Getrost dürfen wir ihn klassisch nennen. Nur ist er auch hierin nicht wie die andern, vielmehr ein Klassiker eigener Art.

Zu den Männern, denen Kleist in der letzten Berliner Zeit näher trat, gehörte auch der im Jahr 1804 von A. W. Schlegel unter dem Namen Pellegrin in die Literatur eingeführte Friedrich Heinrich de la Motte Fouqué (geb. 1777, gest. 1843). Er stammte wie Kleist aus einer alten Soldatenfamilie. Er war der Enkel jenes tapferen Generals gleichen Namens, den Friedrich der Große seiner persönlichen Freundschaft würdigte. Wie Kleist war er Offizier, bevor er sich zur Schriftstellerei wandte und hatte in demselben Feldzug wie er gekämpft. Aber er war aus anderem Holze geschnitzt, wenn jener auch in einem an ihn gerichteten Brief von der Verwandtschaft spricht, die zwischen ihnen „praestabilitiert" wäre. Von Kleists eigensinniger Kraft war nichts in seiner weichen, schmiegsamen, bigotten Natur. Rang jener mit seinem Genius schwer, so erledigte Fouqué sein poetisches Geschäft mit der größten Leichtigkeit. „Jeder Tag und jede Stunde," berichtet sein Freund Varnhagen, „besonders aber regelmäßig der frühere Nachmittag fand Fouqué zum Schreiben aufgelegt, und dann schrieb er seine Sachen, Lyrisches und Dramatisches, und gleicherweise epische Prosa, fast ohne auszustreichen, ununterbrochen hin, so schnell die Feder laufen mochte." Da ist es kein Wunder, daß von der großen Anzahl seiner Dramen nur eins, „Sigurd", der Schlangentöter (1808), dank schönen Einzelheiten nennenswert ist, von der noch größeren Zahl seiner epischen Werke nur die „Undine" (1811) weiterlebt. Seine Lieder nannte Heinrich Heine witzig süße lyrische Kolibris. Bei seinen Zeitgenossen aber fand Fouqué anfangs den größten Beifall. In seinen Dichtungen belesen zu sein gehörte zum guten Ton. In der Novelle „Brautwahl" läßt E. Th. A. Hoffmann in einer Liebesszene Albertine Voßwinkel Fouquésche Verse rezitieren. Die „Undine", die er „wirklich allerliebst" fand, wenn der Dichter aus dem guten Stoff auch nicht alles herausgeholt hätte, was darinnen lag, verschenkte Goethe gern.

Allein wenn diesem Zaubermärchen unmittelbar und mittelbar (durch die Lortzingsche Oper) ein Nachleben bis heute beschieden war, so haben die Ritter- und Heldenromane Fouqués („Der Zauberring" 1813, „Die Fahrten Thiodolfs des Isländers" 1815 u. a.) nicht lange vorgehalten. Die äußerliche Wiederbelebung der deutschen und nordischen Vergangenheit mit ihren abstrakten weder historischen noch der eigenen Zeit gemäßen Idealen konnte nur vorübergehenden Eindruck machen. Fouqué blieb die Bitternis nicht erspart, seinen Ruhm zu überleben. Einst vergöttert wurde er später verhöhnt. Verlassen und vergessen starb er, nachdem er für die drei letzten

Jahre seines Lebens durch die Huld seines Königs aus drückender Armut erlöst worden war.

Am unbarmherzigsten ging mit ihm (allerdings nach seinem Tode) sein Freund Eichendorff, dessen ersten Roman Fouqué herausgab, ins Gericht, wenn er ihn „den entschiedensten Partisan der Romantik, der ein volles Menschenalter hindurch zu ihren ersten und letzten Verfechtern gehörte", schließlich ihren Don Quijote nannte. In Eichendorff selbst freilich, von Paul Heyse in einem schönen Sonett als der scheidenden Romantik jüngster Sohn, ihr Benjamin, besungen, erstrahlte sie noch einmal in dem verklärenden Licht der Abendsonne.

Joseph Freiherr v. Eichendorff wurde am 10. März 1788 in Lubowitz in Oberschlesien als Sohn reicher, lebensfroher Eltern geboren. Die Eindrücke seiner Kindheit wurden für seine Poesie bestimmend. Die anmutige Landschaft der Heimat prägte sich dem empfänglichen Gemüt unvergänglich ein und wurde zum Hintergrund seiner Lyrik. Die im elterlichen Hause und von den adeligen Nachbarn geübte glanzvolle Geselligkeit spiegelte sich in seinen Erzählungen wieder. In Breslau in einem katholischen Konvikt für das Studium vorgebildet, bezog er 1805, um sich der Jurisprudenz zu widmen, die Universität Halle, deren burschikoses Studentenleben er in vollen Zügen genoß. 1807—1808 brachte er in Heidelberg zu, wo er mit Görres Freundschaft schloß und Arnim und Brentano nahetrat. In Wien, wohin er 1810 übersiedelte, schloß er sich eng an Friedrich Schlegel, seine Gattin Dorothea und ihren Sohn, den Maler Philipp Veit, an. 1813 folgte er dem Aufruf Friedrich Wilhelms III. und machte die Feldzüge 1813—1815 mit. 1816 begann er seine Beamtenlaufbahn, die ihn nach Breslau, Berlin, Danzig und Königsberg und wieder nach Berlin führte, wo er 1831 Rat im Kultusministerium wurde. Nach einem für ihn ehrenvollen Konflikt mit dem Minister Eichhorn nahm er 1844 seinen Abschied. Am 17. März 1851 schreibt Bismarck an seine Gattin aus Berlin: „Eichendorff habe ich schon. Weißt Du, daß der Mann noch lebt? Wohnt hier im Kadettenkorps bei seinem Schwiegersohn, der dort Lehrer oder Offizier ist. Laß es Deiner Begeisterung keinen Eintrag tun, daß er — Geheimer Regierungsrat ist." Am 26. November 1857 starb Eichendorff.

Eichendorff hatte eine hohe, heilige Auffassung von dem Beruf des Dichters. Seine Tätigkeit schien ihm der eines Priesters verwandt. In Poesie und Prosa äußerte er sich wiederholt über seine tiefen Pflichten. Mit Vorliebe

läßt er in seinen Erzählungen Dichter auftreten. Den schönen Liebling der Natur nennt er ihn einmal und singt von ihm, daß, wenn auch in unsrer gnadenlosen Zeit die schöne alte Einfalt dahingesunken ist, der Dichter nicht verarmen kann.

Wenn alles um ihn her zerfällt,
Hebt ihn ein göttliches Erbarmen —
Der Dichter ist das Herz der Welt.

In einem Sonett heißt es:

Das Leben hat zum Ritter ihn geschlagen,
Er soll der Schönheit neid'sche Kerker lichten!
Daß nicht sich alle götterlos vernichten,
Soll er die Götter zu beschwören wagen.

An einem so hohen Ideale einen Dichter zu messen wäre ungerecht, auch wenn er selbst es aufgestellt hat. In seinen Erzählungen kommt ihm Eichendorff jedenfalls nicht nahe. „Ahnung und Gegenwart" (1810—1812 niedergeschrieben, 1815 erschienen) ist ein echt romantischer Roman von der Art, die der „Wilhelm Meister" im Gefolge hatte. Auch die Novelle „Dichter und ihre Gesellen" (1834) segelt in diesem Fahrwasser. Eine Fülle von Abenteuern wird gehäuft. Frauen in Männerkleidung, deren Geschlecht erst zum Schluß erkannt wird, begegnen, Schauspielertruppen, Räuberscharen, lustige Studenten, Maler und Dichter. Die Begebenheiten lassen viel Zeit zu Gesprächen, vor allem zum Vortragen von Liedern, die nach dem Vorbild des „Wilhelm Meister", noch mehr derer, die ihn nachahmten, reichlich eingestreut sind. Allein so schöne Einzelbilder Eichendorff bietet, so anschaulich die Situationen geschildert sind, es fehlt der Darstellung an der plastischen Eindrucksfähigkeit. Die Vorgänge sind kaleidoskopartig aneinandergereiht, nicht innerlich verbunden. Unentbehrliche Mittel der Epik: eine klare Darlegung der Verhältnisse, die die Verwicklung herbeiführen, Spannung, Steigerung kennt der Dichter nicht. Alles verflüchtigt sich in Stimmung.

Stimmung ist auch das Element, in dem Eichendorffs beste und heute noch frische Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts" (1826) webt und lebt. Der Held, der seine Geschichte selbst berichtet, ist ein Müllerssohn, den sein Vater in die Welt schickt, damit er sich endlich sein Brot verdiene. Er hat dazu aber nicht das geringste Talent, da sein ganzes Wesen auf Nichtstun und Lebensgenuß (doch bescheidenen!) gestellt ist. Wie er gleichwohl durch allerlei Mißverständnisse, Verwechslungen und sonderbare Zufälle hindurch glücklich in

den Hafen gelangt und sogar die Hand seiner geliebten Gräfin erhält, die sich freilich als eine Kammerzofe entpuppt, das ist im Ton naiver Treuherzigkeit aufs liebenswürdigste geschildert. Prächtig gelungen sind als episodische Figuren drei vazierende Prager Studenten, die als Musikanten durch die Welt ziehen — man denkt an Spitzweg. In dem Helden hat Eichendorff eines der Ideale der Romantik: die paradiesische Faulheit mit anmutigem, diskretem Humor verkörpert. Aber auch sonst sind ihre Ingredienzen so vollständig und glücklich gemischt, daß das Werkchen ein getreues Abbild freundlich romantisierter Wirklichkeit geworden ist.

Als Improvisationen der vorgeführten Personen sind in die Erzählung wiederum Lieder eingeschaltet. Als sie zusammen mit der Novelle „Das Marmorbild“, die schon früher in einem Taschenbuch gedruckt war, als Buch erschien, wurde beiden Stücken ein Anhang von „Liedern und Romanzen“ beigefügt. Das war die erste Sammlung Eichendorffscher Gedichte, der 1837 in einem eigenen Bande eine vervollständigte folgte, die den Ruhmestitel seiner Poesie bildet. Wie schon seine Erzählungen mehr auf musikalischen als epischen Prinzipien beruhen, so ist er in der Tat hier in seiner eigentlichen Sphäre. Der Anschauungskreis seiner Lyrik ist freilich nicht groß: sie beschränkt sich beinahe ganz auf die Naturempfindung. Dabei wird die Landschaft nur mit den Augen des Romantikers betrachtet. Und wie sich in seinen Erzählungen die gleichen Typen und Situationen nur wenig variiert wiederholen, so sind auch seine Lieder nicht eben reich an Motiven. Die Brunnen oder Ströme rauschen, die Wolken ziehn, das Waldhorn tönt, die Vögel singen, das Reh grast, der Mond schleicht heimlich sacht aus der dunklen Wolkenhülle oder führt die goldenen Schafe durch die stille Nacht, die weißen Statuen schimmern usw. Aber mit diesen sparsamen Mitteln weiß Eichendorff wunderbar zu ergreifen. Mit wenigen Worten, nur andeutend, fast nur mit Tönen gelingt es ihm, unendliche Sehnsucht, die geheimnisvollen Schauer der Brust, das Unbewußte, Visionäre und Traumhafte mit der Natur in eins zu verweben. Es gelingt ihm, weil die seelenvolle Darstellung von der tiefsten Empfindung gesättigt ist und weil er mit den wenigen Worten Bilder hervorzuzaubern vermag. Man sieht seine Gärten, Wälder und Hügel. Ja, man hört sie. Für Eichendorff ist die Welt voller Klang. Ihm rauscht nicht bloß der Wald oder die Nacht, sondern es schallen die Ströme, es klagen die Quellen, der Garten singt, die Wipfel jauchzen und die Sterne klingen.

Die süße Melodie des eigenen Herzens fand Eichendorff nicht sogleich. Seine Lehrmeister waren das Volkslied, dessen einfache, sangbare Formen er übernahm, Matthias Claudius und Tieck. Auch Goethe hat deutliche Spuren in seiner Lyrik hinterlassen. Nach tastenden Versuchen, Gedichten, die in Almanachen veröffentlicht wurden und von denen er nur wenige in seine Vulgata aufnahm, erreichte er in den Liedern des Romans „Ahnung und Gegenwart" seine Höhe, auf der er sich aber auch nur bis etwa 1840 hielt. Was dann folgte, zeigt seine Kunst im Absinken. Auch die späteren Dramen und epischen Gedichte blieben wirkungslos. So war ihm keine große Entwicklung beschieden. Aber ist es nicht genug, daß er zum Schluß noch einmal die besten Tendenzen der Romantik, alles Bizarren und Paradoxen entkleidet, zusammenfaßte? In der Art, wie er in der Lyrik Gestaltungskraft mit der Macht der Empfindung verband, überragt er die meisten seiner Genossen. Er besaß die Wünschelrute, von der er sang:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort;
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Annalen

375. Tod des Ostgotenkönigs Ermanrich.
383. Tod des Ulfilas.
453. Attilas Tod.
476. Odoaker entthront den letzten weströmischen Kaiser.
526. Tod des Ostgotenkönigs Theoderich.
534. Tod des Frankenkönigs Theoderich.
573. Tod des Langobardenkönigs Alboin.
Zwischen 825 und 835. „Heliand".
Zwischen 851 und 875. Otfrids Evangeliendichtung.
881. Das Ludwigslied.
Um 965. Die lateinischen Dramen der Nonne Hrotsuith.
Um 1030. „Ruodlieb".
Um 1063. Willirams Paraphrase des Hohen Liedes.
1063—1064. Ezzos Gesang.
Zwischen 1070 und 1081 das Annolied gedichtet.
1127. Frau Ava stirbt.
Gegen 1130. Das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht.
Nach 1131. Das Rolandslied des Pfaffen Konrad.
Gegen 1147. Die „Kaiserchronik" abgeschlossen.
Gegen 1150. „König Rother".
Nach 1158. Der „Trierer Silvester".
Um 1160. Heinrich von Melk.
Um 1170. Dietmar von Aist.
Um 1172. „Graf Rudolf".
Um 1175. „Herzog Ernst" nach einem zehn Jahr älteren Entwurf.
Gegen 1180. „Oswalt und Orendel". — Reinhart Fuchs von Heinrich dem Glichesaere.
1184. Kaiser Friedrichs Hoffest in Mainz.
Von 1180 bis etwa 1207 dichtet Reinmar der Alte.
Um 1187 beginnt Walther v. d. Vogelweide zu dichten.
Um 1186—88. Heinrich von Veldekes „Eneit" vollendet.
1190. Friedrich von Hausen stirbt.
Um 1190. „Salmon und Morolf". — „Tristan" von Eilhart von Oberge
Um 1191. „Erec" von Hartmann v. Aue.
1197. Hartmann v. Aue auf dem Kreuzzuge.
1198. Walther v. d. Vogelweide verläßt Wien.
Um 1201. Hartmanns „Iwein".
1203. Walther v. d. Vogelweide in Zeißelmauer.
Um 1203. Wolframs „Parcival".
Bald nach 1204. „Wigalois" von Wirnt von Gravenberg.
Nach 1207. Wolframs „Willehalm".
Um 1210. Gottfried von Straßburgs „Tristan". — „Alpharts Tod". — „Biterolf und Dietleib". — „Nibelungenlied"? „Kudrun"? — Neidhart von Reuenthal tritt auf.
1210. Albrecht von Halberstadt beginnt Ovids Metamorphosen zu übersetzen.
1215—16. Der „Wälsche Gast" von Thomasin von Zirclaria.

1217. Neidhart von Reuenthal macht die Kreuzfahrt mit.
Um 1220. Der „Sachsenspiegel“ Eikes von Repgow.
Um 1230. „Barlaam und Josaphat“ von Rudolf von Ems. — Freidanks „Bescheidenheit“. — Gottfried von Neifen und Burkart von Hohenfels am Hofe des Prinzen Heinrich in Schwaben.
Zwischen 1236 und 1250. „Meier Helmbrecht“ von Wernher dem Gartenaere.
Um 1240. Das Eckenlied.
Um 1250. „Laurin“. — Der „Wartburgkrieg“.
1253. Berthold von Regensburg beginnt zu predigen.
Zwischen 1250 und 1254. Die Weltchronik des Rudolf von Ems.
1255. Ulrich von Lichtensteins „Frauendienst“.
1257. Ulrich von Lichtensteins „Frauenbuch“.
Um 1255. Konrad von Würzburg beginnt zu dichten.
Nach 1268. Der „Schwabenspiegel“.
Vor 1272. Der jüngere „Titurel“ von Albrecht (v. Scharfenberg?).
1278. Frauenlob im Heere Kaiser Rudolfs von Habsburg.
1283—90. „Lohengrin“.
Um 1290. Heinrich von Freibergs „Tristan“.
1322. Aufführung des Spieles von den klugen und törichten Jungfrauen in Eisenach.
1327. Meister Eckhart der Mystiker stirbt.
Um 1330. Ulrich Boners „Edelstein“.
1400. Ackermann aus Böhmen.
Um 1445. Erfindung des Buchdrucks.
1480. Dietrich Schernbergs Spiel von Frau Jutten.
1494. Sebastian Brants „Narrenschiff“.
1498. Reinke de Vos.
1500. Erster Druck des „Eulenspiegels“.
1515—17. Epistolae obscurorum virorum.
1521. Eberlin von Günzburgs „Fünfzehn Bundesgenossen“.
1521—22. Luthers Übersetzung des Neuen Testaments.
1524. Erstes Luthersches Gesangbuch.
1528. Niklas Manuels „Krankheit der Meß“.
1529. Gnaphaeus' „Acolastus“.
1531. Andreas Alciatus' „Emblemata“.
1532. Sixt Bircks (Xystus Betulius) „Susanna“.
1537. Simon Schaidenreißers Übersetzung der Odyssee.
1538. Thomas Naogeorgus' „Pammachius“.
1539. Wickrams „Ritter Galmy“. — Erste Sammlung deutscher Volkslieder von Georg Forster (bis 1556).
1541. Sebastian Franck „Sprichwörter“.
1548. Burkard Waldis' „Esopus“.
1549. Dedekinds „Grobianus“.
1551. Kaspar Scheids Übersetzung des „Grobianus“.
1554. Wickrams „Knabenspiegel“, „Goldfaden“ (bis 1557).
1555. Jacob Freys „Gartengesellschaft“.
1557. Montanus' „Wegkürzer“.
1558. Lindners „Katzipori“.
1559. Valentin Schumanns „Nachtbüchlein“.

1560. „Die Finkenritter".
1563. Kirchhoffs „Wendunmut".
1569. „Amadis" beginnt zu erscheinen (bis 1595).
1571. Fischarts Eulenspiegel reimensweis.
1573. Fischarts „Flöhhaz".
1575. Fischarts „Gargantua".
1578. Fischarts „Ehezuchtbüchlein".
1587. Das Volksbuch vom Dr. Faust. — Bartholomaeus Krügers „Hans Clauert".
1589. Nicodemus Frischlins „Julius redivivus".
1595. Rollenhagens „Froschmeuseler".
1597. „Die Schildbürger".
1606. Johann Arnds „Wahres Christentum".
1607. Wolfhart Spangenbergs „Ganskönig".
1612. Jacob Böhmes „Morgenröte im Aufgang".
1616. Die erste deutsche Alexandrinerdichtung von Ernst Schwabe v. d. Heyde.
1617. Gründung der Fruchtbringenden Gesellschaft.
1620. „Englische Comedien und Tragedien".
1624. Opitz' Teutsche Poemata (Hrsg. von Zincgref). — Buch von der deutschen Poeterey.
1633. Gründung der Straßburger „Aufrichtigen Tannengesellschaft".
1640. Zesens „Deutscher Helicon".
1642. Flemings „Teutsche Poemata". — Moscherosch' „Gesichte Philanders v. Sittewald".
1644. Gründung des Ordens der Pegnitzschäfer.
1645. Zesens „Adriatische Rosemund".
1647. Rists „Das Friede wünschende Teutschland".
1648. Paulus Gerhardts erste Kirchenlieder veröffentlicht. — Harsdörffers „Poetischer Trichter" (bis 1653).
1649. Spees „Trutz Nachtigall".
1654. Logaus Sinngedichte. — Olearius' Übersetzung von Saadis „Rosengarten". — Angelus Silesius' „Geistreiche Sinn- und Schlußreime".
1657. Gryphius' Deutsche Gedichte. Erster Teil enth. Leo Armenius' „Cardenio und Celinde" usw.
1660. Caspar Stielers „Geharnischte Venus". — Gryphius' „Geliebte Dornrose".
1661. Lohensteins „Cleopatra".
1663. Gryphius' „Horribilicribifax". — „Peter Squenz".
1664. Helmhard v. Hohbergs „Hapspurgischer Ottobert".
1665. Lohensteins „Agrippina".
1668. Grimmelshausens „Simplizissimus" (bis 1669).
1671. Scriver „Gottholds zufällige Andachten". — Christian Weises „Die drei Hauptverderber in Deutschland".
1672. Christian Weises „Die drei ärgsten Erznarren".
1674. Angelus Silesius' „Cherubinischer Wandersmann".
1675. Scrivers „Seelenschatz" (bis 1692).
1680. Abraham a Santa Clara „Merckts Wien".
1682. Daniel Morhofs „Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie".
1687. Thomasius hält die erste Universitätsvorlesung in deutscher Sprache.
1688. Zieglers „Asiatische Banise". — Thomasius' „Monatsgespräche" (bis 1689).

1689. Cochems „Leben Christi“. — Lohensteins „Arminius und Thusnelda“ (bis 1690).
1691. Caspar Stielers „Teutscher Sprachschatz“.
1695. Christian Reuters „Ehrliche Frau zu Plissine“.
1696. Christian Reuters „Schelmuffsky“.
1697. Leibniz' Unvorgreifliche Gedanken betreffend die ..... deutsche Sprache. — Christian Wernickes Epigramme.
1700. v. Canitz' „Nebenstunden“. — Christian Reuters „Graf Ehrenfried“.
1706. Christian Wolff, Professor in Halle.
1708. Stranitzkys erstes stehendes deutsches Theater.
1711. v. Bessers Schriften.
1713. Die erste deutsche Wochenschrift „Der Vernünftler“ (Hamburg).
1719. Defoes „Robinson Crusoe“.
1721. „Diskurse der Maler“ von Bodmer und Breitinger. — Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott“ (bis 1748).
1724. Brockes' Wochenschrift „Der Patriot“. — Sammlung von J. Chr. Günthers Gedichten.
1725. Gottscheds „Vernünftige Tadlerinnen“.
1727. Die Neubersche Truppe in Leipzig. — Gottscheds „Biedermann“.
1729. Hagedorns „Versuch einiger Gedichte“.
1730. Gottscheds „Critische Dichtkunst“.
1731. Schnabels „Insel Felsenburg“ (bis 1743).
1732. Gottscheds „Sterbender Cato“. — Hallers „Versuch schweizerischer Gedichte“. — Bodmers Übersetzung von Miltons „Verlorenem Paradies“.
1737. Hans Wurst in Leipzig von der Bühne verbannt.
1738. Hagedorns „Fabeln und Erzählungen“.
1739. Liscows Sammlung satirischer und ernsthafter Schriften.
1740. Gottscheds „Deutsche Schaubühne“ (bis 1745). — Breitingers „Critische Dichtkunst“. — Bodmers Abhandlung vom Wunderbaren.
1741. Shakespeares „Julius Cäsar“ von v. Borcke übersetzt.
1744. Bremer Beiträge (bis 1759). — Zachariaes „Renommist“. — Gleims „Scherzhafte Lieder“.
1745. Thyrsis und Damons (Pyras und Langes) freundschaftliche Lieder.
1746. Gellerts „Fabeln und Erzählungen“ (bis 1748).
1748. Gottscheds „Deutsche Sprachkunst“. — Lessings „Junger Gelehrter“. — Klopstocks „Messias“ (Die drei ersten Gesänge) [vollendet 1773].
1749. Ewald v. Kleists „Frühling“.
1750. Hagedorns „Moralische Gedichte“.
1755. Uz' Lyrische und andere Gedichte. — Lessings „Miß Sara Sampson“.
1756. Gleims „Romanzen“. — Geßners Idyllen.
1757. Gottscheds „Nötiger Vorrat zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst“ (bis 1765). — Gellerts „Geistliche Oden und Lieder“. — Bodmer „Chriemhilden Rache“. — Nicolais und Mendelssohns „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ (bis 1760).
1759. Briefe, die neueste Literatur betreffend (bis 1765). Lessing: Szene aus „Faust“, „Philotas“, „Fabeln“. — Hamanns „Sokratische Denkwürdigkeiten“.
1762. Wielands Shakespeare-Übersetzung (bis 1766).
1764. Winckelmanns „Geschichte des Altertums“. — Wielands „Don Sylvio von Rosalva“. — Thümmels „Wilhelmine“.

1765. Percys „Reliques of ancient poetry". — Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek" (bis 1806).
1766. Lessings „Laokoon". — Wielands „Agathon" (bis 1767). — Gleims „Lieder nach dem Anakreon". — Gerstenbergs „Gedicht eines Skalden".
1767. Lessings „Minna von Barnhelm". — Hamburgische Dramaturgie (bis 1769). — Herders „Fragmente über die neuere deutsche Literatur". — Mendelssohns „Phädon".
1768. Wielands „Musarion". — Gerstenbergs „Ugolino".
1769. Herders „Kritische Wälder".
1770. Joh. Georg Jacobis „Sämtliche Werke" (bis 1774).
1771. Hallers „Usong". — Claudius' „Wandsbecker Bote" (bis 1775). — Klopstocks „Oden" (Erste Sammlung).
1772. Lessings „Emilia Galotti". — Die Frankfurter Gelehrten Anzeigen. — Wielands „Goldener Spiegel". — Gründung des „Hains" in Göttingen.
1773. Goethes „Götz von Berlichingen". — Wielands „Teutscher Merkur" (bis 1810). — Nicolais „Sebaldus Nothanker". — Herders „Von deutscher Art und Kunst".
1774. Goethes „Werther"; „Clavigo". — Lessings „Fragmente eines Ungenannten" (bis 1778). — Justus Mösers „Patriotische Phantasien". — Herders „Älteste Urkunde". — Bürgers „Lenore". — Lenz' Drama: „Der Hofmeister"; seine „Anmerkungen übers Theaters". — Heinses „Laidion".
1775. Goethe in Weimar. — Lavaters „Physiognomik" (bis 1778).
1776. Goethes „Stella". — Klingers „Sturm und Drang". — H. L. Wagners „Kindermörderin". — Leisewitz' „Julius von Tarent". — Lenz' „Die Soldaten". — Maler Müllers „Situation aus Fausts Leben". — Müllers „Siegwart".
1778. Herders Sammlung „Volkslieder" (bis 1779). — Maler Müllers Drama „Fausts Leben". — Hippels „Lebensläufe" (bis 1781).
1779. Lessings „Nathan der Weise".
1780. Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts". — Wielands „Oberon". — Friedrichs d. Gr. Schrift „De la littérature allemande".
1781. Schillers „Räuber". — Vossens Übersetzung der Odyssee. — Kästners „Sinngedichte und Einfälle".
1782. Musäus' Volksmärchen (bis 1786).
1783. Schillers „Fiesco".
1784. Schillers „Kabale und Liebe". — Herders „Ideen" (bis 1791). — Kortums „Jobsiade".
1787. Goethes Schriften (bis 1790) mit der „Iphigenie". — Schillers „Don Carlos". — Heinses „Ardinghello".
1788. Goethes „Egmont".
1789. Schillers „Geisterseher"
1790. Goethes „Faust" (Fragment); „Tasso".
1791. Klingers Roman „Fausts Leben".
1792. Hippels „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber".
1793. Vossens „Homer" (Ilias neu, die Odyssee umgearbeitet). — Herders „Briefe zur Beförderung der Humanität". — Tiecks „William Lovell" (bis 1796).
1794. Goethes „Reineke Fuchs".
1795. Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (bis 1796); Römische Elegien. — Fr. A. Wolfs Prolegomena ad Homerum. — Schillers Briefe über die ästhetische

Erziehung; über naive und sentimentalische Dichtung (bis 1796). — Jean Pauls „Hesperus".
1796. Goethes und Schillers „Xenien". — Jean Pauls „Quintus Fixlein".
1797. Goethes „Hermann und Dorothea". — Schillers Musenalmanach mit seinen und Goethes Balladen. — Hölderlins „Hyperion" (bis 1799). — Wackenroders „Herzensergießungen eines Klosterbruders". — Tiecks „Sternbald" (bis 1798); „Der gestiefelte Kater". — A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung (bis 1810).
1798. Athenaeum der Brüder Schlegel (bis 1801).
1799. Schillers „Wallenstein". — Tiecks „Genoveva". — Wackenroders „Phantasien über die Kunst". — Friedrich Schlegels „Lucinde".
1800. Schillers „Maria Stuart". — Jean Pauls „Titan" (bis 1803).
1801. Schillers „Jungfrau von Orleans". — Tiecks „Kaiser Octavianus" (bis 1803). — Brentanos „Ponce de Leon"; „Godwi" (bis 1802). — Tiedges „Urania".
1802. Novalis' Schriften (mit dem Roman „Heinrich von Ofterdingen").
1803. Goethes „Natürliche Tochter". — Schillers „Braut von Messina". — Heinrich v. Kleists „Familie Schroffenstein".
1804. Schillers „Wilhelm Tell". — Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik"; „Flegeljahre" (bis 1805).
1805. Goethes „Winckelmann und sein Jahrhundert"; Übersetzung von „Rameaus Neffen". — Herders „Cid".
1806. Arnims und Brentanos Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" (bis 1808). — Zacharias Werners „Die Weihe der Kraft".
1807. Jean Pauls „Levana". — Heinrich v. Kleists „Amphitryon".
1808. Der erste Teil von Goethes „Faust". — Heinrich v. Kleists „Penthesilea". — Fouqués „Sigurd, der Schlangentöter".
1809. Goethes „Wahlverwandtschaften"; „Pandora". — Arnims „Gräfin Dolores".
1810. Heinrich v. Kleists „Käthchen von Heilbronn"; „Erzählungen" (bis 1811).
1811. Goethes „Dichtung und Wahrheit", Bd. 1 (bis 1814). — Arnims „Halle und Jerusalem". — Heinrich v. Kleists „Zerbrochener Krug". — Fouqués „Undine".
1814. E. Th. A. Hoffmanns „Fantasiestücke" (bis 1815).
1815. Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. — Zacharias Werners „Vierundzwanzigster Februar". — Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart".
1816. Goethes „Italienische Reise" (bis 1817).
1817. Brentanos „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl". — Arnims „Kronenwächter". — E. Th. A. Hoffmanns „Nachtstücke".
1819. Goethes „Westöstlicher Divan". — E. Th. A. Hoffmanns „Serapionsbrüder" (bis 1821).
1820. E. Th. A. Hoffmanns „Lebensansichten des Katers Murr" (bis 1822).
1826. Goethes „Wanderjahre" (bis 1829). — Heinrich v. Kleists hinterlassene Schriften mit dem ersten Druck der „Hermannsschlacht" und des „Prinzen von Homburg". — Tiecks „Novellen" (bis 1842).
1826. Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts".
1832. Webers „Demokritos" (bis 1836).
1833. Der zweite Teil von Goethes „Faust".
1835. Bettina v. Arnims „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde".
1837. Eichendorffs „Gedichte".

Register

Die Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben

A

B

G

H

J

K

L

N.

S

T

U

V

W

Von Georg Bondis Volksausgaben sind bisher erschienen:

Theobald Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert (Neue Auflage erscheint Ende 1920)

Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts

Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (Neue Auflage erscheint Anfang 1920)

Georg Kaufmann, Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert

Werner Sombart, Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert und im Anfang des 20. Jahrhunderts

Richard M. Meyer, Goethe (Biographie)

Gustav Ernest, Richard Wagner (Biographie)

